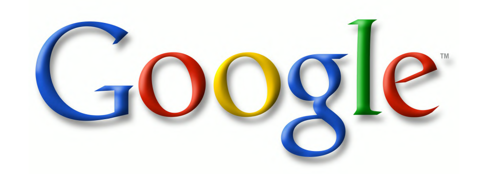





Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1901.

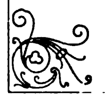
Achter Jahrgáng.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1902.




Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1901.

Achter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1902.

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, Jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.



Jahresbericht.

Durch eine letztwillige Verfügung hat der am 8. Dezember 1900 verstorbene Stifter der Musikbibliothek Peters, Herr Dr. Max Abraham, das Fortbestehen des Institutes in der bisherigen Weise für die Zukunft gesichert. Leider aber wurde eine Änderung in dem Verwaltungsdienste nötig, da auf ärztlichen Rat unser bisheriger Bibliothekar, der ausgezeichnete Gelehrte, Herr Dr. Emil Vogel, seine an Erfolgen und Verdiensten reiche Thätigkeit auf unbestimmte Zeit aufgeben musste. Sein Freund und Mitschüler bei Philipp Spitta, Herr Dr. Rudolf Schwartz, der bereits in den Jahren 1900/1901 monatelang die Vertretung übernommen hatte, wurde mit der Weiterführung der Geschäfte und der Redaktion des Jahrbuches betraut.

An den Einrichtungen des Jahrbuches irgend etwas zu ändern, lag kein Grund vor, nachdem sich dieselben (wie wir uns schmeicheln dürfen) bewährt hatten. Wir beginnen daher auch den achten Jahrgang unserer Publikation mit dem üblichen Jahresbericht.

Besucht wurde die Bibliothek im Jahre 1901 von 3803 Personen (1900: 4139), denen 9827 Werke (1900: 9495) und zwar 5865 theoretisch-literarische Bücher und Schriften (1900: 5812) und 3962 Musikalien zumeist Partituren (1900: 3683) verabreicht wurden. Da die Bibliothek an 272 Tagen geöffnet war, so entfallen auf den Tag 14 Besucher, wobei diejenigen nicht mitgezählt sind, die lediglich nur der im Lesesaale aufliegenden Zeitungen wegen gekommen waren, oder nur Einsicht in die Handbibliothek, die Autographen und Musikerbilder nahmen. Das Hauptkontingent der Besucher stellte die Universität — ein erfreuliches Zeichen von dem Aufblühen unserer jüngsten Wissenschaft.

Der vorhandene Bibliotheksbestand wurde um ca. 200 Nummern vermehrt. Die Neuerwerbungen in der Abteilung Bücher und Schriften

erstreckten sich in der Hauptsache auf die Erscheinungen des Jahres 1901 und sind auch diesmal an bekannter Stelle mit dem üblichen * ausgezeichnet worden. Von den übrigen hierhin gehörenden Neuanschaffungen mögen genannt sein: Mersenne's kleinere Schriften: Les Questions theoliques, physiques, morales, et mathematiques; Les Mechaniques de Galilée; Les Preludes de l'harmonie universelle (sämtlich bei Henry Guenon in Paris 1634 erschienen), Pietro Napoli-Signorelli's sechsbändige „Storia critica de' teatri antichi e moderni" (Neapel 1787—1790) und die im Handel vergriffenen Gallay'schen Werke: Les Instruments à archet à l'exposition universelle de 1867 und Les Instruments des Écoles italiennes. Bei den Neuanschaffungen auf dem Gebiete der praktischen Musik wurde auf das Konzertleben der Gegenwart und auf die Wünsche der Besucher, die der Verwaltung durch ein im Lesezimmer aufgelegtes Desiderienbuch vermittelt werden, thunlichst Rücksicht genommen, im übrigen aber an dem abwartenden Standpunkt der Moderne gegenüber festgehalten, da es nicht im Sinne der Stiftung liegt, das Neue nur um des Neuen willen anzuschaffen. Von neueren Werken wurden u. a. aufgenommen die Orchester-Partituren: Saint-Saëns „Samson et Dalila" (Oper in 3 Akten), A. Bruckner „Fünfte Symphonie" und „Te Deum", C. Franck „Symphonie" (d-moll), A. Glazounow „op. 55, Cinquième Symphonie" und H. Wolf „Der Feuerreiter", Ballade von E. Mörike; ferner: Richard Strauss' Lieder und Gesänge Op. 46, 47, 48 und Hugo Wolf's Gedichte von Eichendorff.

Einen starken Zuwachs erhielt die Abteilung der älteren praktischen Musik durch den bedeutenden Aufschwung, den erfreulicher Weise die Monumentalausgaben der Meisterwerke der älteren Zeit neuerdings genommen haben. Man möchte fast sagen, es sei zu viel des Segens gewesen. Vermehrt wurde der Bestand: durch die Bände IV—VI der „Denkmäler deutscher Tonkunst", Band II der zweiten Folge dieser Denkmäler, Band VIII der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", durch die Fortsetzungen der Werke von O. di Lasso, J. P. Sweelinck und J. Ph. Rameau, der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung und Henry Experts „Les Maîtres musiciens de la Renaissance française". Neu hinzu kamen: die ersten Bände der in Aussicht genommenen Gesamtausgaben der Werke von J. K. Ferd. Fischer und J. H. Schein. Einen kostbaren Schatz erwarb die Bibliothek in der Originalausgabe von J. H. Schein's „Cantional" vom Jahre 1627, dessen idealer Wert durch die eigenhändige Dedication des Meisters „Dn. Johan Schelio antiquo suo amico ut fratri" noch erhöht wird.

Ferner sei noch erwähnt, dass die Bibliotheksverwaltung die von C. Seffners Meisterhand gefertigte und im Lesezimmer des Instituts aufgestellte Marmorbüste des verstorbenen Stifters in ihre Obhut nahm.

Schliesslich möge, wie alljährlich, die Liste der am meisten verlangten Bücher und Musikalien folgen, die zugleich zur Veranschaulichung der auf der Bibliothek gemachten Studien dienen kann.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Nietzsche, Fr. . . .	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	76
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	51
. . . .	Monatshefte für Musikgeschichte	42
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften	42
Hofmann, Rich. . . .	Praktische Instrumentationslehre	33
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	32
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	31
Wasielewski, W. J. v.	Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts	30
Vogel, Emil	Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens 1500—1700	29
Berlioz, Hector . . .	Instrumentationslehre	28
Dommer, Arrey v. .	Handbuch der Musikgeschichte	27
Marx, Ad. Bernh. . .	Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen . .	27
Praetorius, Mich. . .	Syntagma Musicum	26
Gaspari, Gaet. . . .	Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna	25
Kade, Otto	Die Musikalien-Sammlung des grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses . . .	25
Glarean, H. L. . . .	Dodecachordon	24
Haberl, Fr. Xav. . .	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	24
. . . .	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	24
Gerber, Ernst Ludw.	Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler	23
Eitner, Rob.	Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts	22



Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Förster-Nietzsche, El.	Das Leben Friedrich Nietzsche's	22
Kandler, Franz S.	Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina	22
Thouret, G.	Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek zu Berlin	22
Quantz, Joh. J.	Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	20
Vogel, Emil	Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel	20
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	19
Spitta, Philipp	Johann Sebastian Bach	19
Bellermann, Heinr.	Der Contrapunkt	18
Reimann, Heinr.	Johannes Brahms	18
Eschmann, J. Carl	Wegweiser durch die Klavier-Litteratur	17
Gevaert, F. A.	Cours méthodique d' Orchestration	17
Lamperen, M. v.	Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles	17
Bie, Oscar	Das Klavier und seine Meister	16
Hanslick, Ed.	Die moderne Oper	16
Jahn, O.	W. A. Mozart	16
Kullak, Adolph	Die Aesthetik des Klavierspiels	16
Ramann, L.	Franz Liszt	16
Riemann, H.	Geschichte der Musiktheorie	16
Seyfried, J. v.	Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre	15
Glasenapp, Carl Fr.	Richard Wagner's Leben und Wirken	15
Hanslick, Ed.	Concerte, Compositionen und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870—1885	15
Hanslick, Ed.	Musikalische Stationen	15
Kruse, Georg R.	Albert Lortzing	15
Thayer, Alex. W.	Ludwig van Beethoven's Leben	15
(Walther)	Die Musikalien der grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt	15
Bohn, Emil	Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Breslau	14
Burkhardt, Max	Beiträge zum Studium des deutschen Liedes	14
Hanslick, Ed.	Aus dem Opernleben der Gegenwart	14
Hanslick, Ed.	Aus dem Tagebuche eines Musikers	14

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Israel, Carl	Musikalische Schätze in Frankfurt a. M.	14
Mettenleiter, Dominic.	Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte	14
Reinecke, Carl	Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten	14
Walter, Fr.	Archiv und Bibliothek des grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim	14
Wasielewski, W. J. v.	Die Violine und ihre Meister	14
Winterfeld, C. v.	Johannes Gabrieli und sein Zeitalter	14
Wolzogen, Hans v.	Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen	14
Bohn, Emil	Bibliographie der Musik-Druckwerke in Breslau	13
Brecher, Gust.	Richard Strauss	13
Hanslick, Ed.	Musikalisches Skizzenbuch	13
Hanslick, Ed.	Am Ende des Jahrhunderts	13
Israel, Carl	Katalog der Musikalien der ständ. Landesbibliothek zu Cassel	13
Parisini, Feder. und **Ernesto Colombani.**	Catalogo descrittivo degli autografi e ritratti di musicisti lasciati alla Reale Accademia di Bologna	13
Rau, Heribert	Beethoven, Historischer Roman	13
Reinecke, Carl	„Und manche liebe Schatten steigen auf“	13
Rubinstein, A.	Leitfaden zum richtigen Gebrauche des Pianoforte-Pedals	13
Walter, Fr.	Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe	13
Glasenapp, Carl Fr.	Wagner-Encyklopädie	12
Mattheson, J.	Der vollkommene Kapellmeister	12
Müller, Jos.	Die musik. Schätze d. Kgl. u. Univers. Bibl. in Königsberg	12
Niecks, Fred.	Frederick Chopin as a man and musician	12
Seiffert, Max	Geschichte der Klaviermusik	12
Weingartner, Fel.	Bayreuth (1876—1896)	12
Weingartner, Fel.	Über das Dirigiren	12
Ambros, Aug. Wilh.	Geschichte der Musik	11
Dommer, Arrey v.	Elemente der Musik	11
Eitner und **Kade**	Katalog der Musik-Sammlung der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden	11
Forkel, Joh. Nic.	Allgemeine Geschichte der Musik	11
Hanslick, Ed.	Aus neuer und neuester Zeit	11
Kothe, Bernh.	Abriss der Musikgeschichte	11
Kretzschmar, Herm.	Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's	11

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Marx, Ad. Bernh. . .	Die Lehre von der musikalischen Komposition .	11
Nottebohm, Gust. . .	Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803	11
Pembaur, Josef . . .	Über das Dirigieren	11
Reicha, Ant.	Vollständiges Lehrbuch d. musikalischen Composition	11
Seidl, Arth. und **Klatte, Wilh.** . . .	Richard Strauss	11
. . . .	Thematischer Katalog der Thulemeier'schen Musikalien-Sammlung	11
Wegeler, F. G. und **Ries, Ferd.**	Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven	11
. . . .	Partitur-Beispiele zu H. Berlioz' Instrumentationslehre	10
Breslaur, Emil . . .	Methodik des Klavier-Unterrichts	10
Eitner, Rob.	Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin	10
Mayrberger, Karl . .	Die Harmonik Rich. Wagner's an den Leitmotiven aus „Tristan und Isolde"	10
Mayser, Edw. . . .	Mitteilungen aus der Bibliothek des Heilbronner Gymnasiums	10
Nottebohm, Gust. . .	Zweite Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen	10
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	10
. . . .	Katalog der Edition Peters	10
Quantz, Alb.	Musikwerke der Kgl. Universitäts-Bibliothek in Göttingen	10
Reicha, Ant.	Die Kunst der dramatischen Composition	10
Riemann, Hugo . . .	Neue Schule der Melodik	10
Ritter, A. G.	Zur Geschichte des Orgelspiels	10
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	10
Schletterer, H. M. .	Katalog der in der Kreis- und Stadt-Bibliothek zu Augsburg befindlichen Musikwerke	10
Schumann, Clara . .	Jugendbriefe von Robert Schumann	10
Pougin, A.	Verdi. Sein Leben und seine Werke	10
Wagner, Peter . . .	Einführung in die gregorianischen Melodien . . .	10
Wagner, Rich. . . .	Oper und Drama	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Klavier-Auszug	51
. . . .	Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Die Oper, Theil I u. II	47
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug	29
Strauss, Rich. . . .	„Also sprach Zarathustra“, Partitur	26
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	24
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	24
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Bd. II u. III	23
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	22
Bizet, G.	Carmen, Klavier-Auszug	21
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. I . . .	21
Wagner, Rich. . . .	Das Rheingold, Klavier-Auszug	21
Strauss, Rich. . . .	Ein Heldenleben, Partitur	19
Liszt, Franz	Gesammelte Lieder	18
Bach, Joh. Seb. . . .	Kirchen-Cantaten, Gesammt-Ausgabe	17
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	17
Lassen, Ed.	Lieder	16
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	16
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Partitur	16
Wagner, Rich. . . .	Walküre, Partitur	16
Bruckner, Ant. . . .	Siebente Symphonie (E dur), Partitur	15
Smetana, Fr.	Vltava, symphonische Dichtung, Partitur	15
Thomas, Ambr. . . .	Mignon, Klavier-Auszug	15
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Klavier-Auszug	15
Flotow, Fr. v. . . .	Martha, Partitur	14
Verdi, G.	Aida, Klavier-Auszug	14
Strauss, Joh.	Die Fledermaus, Klavier-Auszug	13
Strauss, Rich. . . .	Till Eulenspiegels lustige Streiche, Partitur . . .	13
Strauss, Rich. . . .	Tod und Verklärung, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Klavier-Auszug	13
Mascagni, Pietro . .	Cavalleria rusticana, Klavier-Auszug	12
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Klavier-Auszug	12
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	12
Lully, G. B.	Armide, Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Die Oper, Theil III	11
. . . .	Schlussband der Gesammt-Ausgabe von Joh. Seb. Bach's Werken	11

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Verdi, G.	Il Trovatore, Klavier-Auszug	11
Bach, Joh. Seb.	Kammermusik Bd. III, Gesammt-Ausgabe	10
Beethoven, Ludw. v.	Op. 125. Symphonie No. 9 Partitur	10
Bizet, G.	Carmen, Partitur	10
Brahms, Joh.	Op. 90. Dritte Symphonie, Partitur	10
Mozart, W. A.	Entführung aus dem Serail, Partitur	10
Saint-Saëns, Camille	Samson et Dalila, Klavier-Auszug	10
Wagner, Rich.	Lohengrin, Partitur	10
Wagner, Rich.	Rheingold, Partitur	10
Wüllner, Fr.	Chorübungen	10

Leipzig, im März 1902.

C. F. Peters. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Neuere Bewegungen
auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik.

Von

Friedrich Spitta.

Gern komme ich der Aufforderung nach, kurz zur Darstellung zu bringen, in welchem Lichte mir die neueren Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik oder genauer der Chormusik im Gottesdienste der evangelischen Kirche erscheinen. Zur Verständigung wird es aber durchaus nötig sein, dass wir uns zunächst über die Eigenart und die Grenzen des hierbei in Frage kommenden Kunstgebietes prinzipiell klar werden.

Eine religiöse Abhandlung, ein apologetischer Vortrag, ein frommes Gedicht, ein weihevolles Musikstück kann nachgewiesenermassen ein Ausfluss des religiösen Lebens sein, das im Christentum zur Erscheinung gekommen ist, und doch hat es mit dem Gottesdienste der Gemeinde nichts zu thun; und es würde den Verfassern dieser Stücke, die mit ihren Äusserungen lediglich einem persönlichen Bedürfnis nachgekommen sind, vielleicht am merkwürdigsten vorkommen, wenn man dieselben zu Bestandteilen einer gottesdienstlichen Handlung machte. Freilich ist dabei nicht zu übersehen, dass der kirchliche oder, sagen wir lieber unmissverständlich, der gottesdienstliche Charakter einer christlichen Kunstäusserung keineswegs allein von den Intentionen des Autors abhängt. Sein Produkt kann hinterher Verwendung im Gottesdienst finden und dadurch für die Empfindung der Kultusgemeinde gottesdienstlichen Charakter bekommen. Die Evangelien und Briefe der Apostel haben ursprünglich mit dem Gottesdienste nichts zu thun gehabt; jetzt gehört ihre Verlesung zu den festen Stücken des christlichen Kultus in seinen verschiedensten Formen. Von den Liedern, die sich in unsern Gesangbüchern finden, ist nur ein Teil ursprünglich für den Gottesdienst gedichtet. Aber viele, die aus ganz individuellen Situationen hervorgegangen sind — man denke z. B. an Paul Flemings „In allen meinen Thaten“ — haben das Loos gehabt, zu besonderen Lieblingen der gottesdienstlichen Gemeinde zu werden. Ja, manche sind der ausdrücklichen Forderung des Dichters zuwider, der sie zur „häuslichen Erbauung“ bestimmt hatte, in die Gemeindefeier aufgenommen worden. Trotz des keineswegs unbegründeten Protestes der auf einem festen prinzipiellen Standpunkte stehenden Liturgiker und Hymnologen haben z. B. die Lieder aus Spittas „Psalter und Harfe“ die kirchlichen Gesangbücher erobert, und es wird schliesslich nicht viel übrig bleiben, als anzuerkennen, dass sie den gottesdienstlichen Bedürfnissen

der Mehrzal unserer Zeitgenossen entsprechen. Ganz das Gleiche gilt von vielen im Gottesdienste gebräuchlichen Melodieen. Es ist bekannt, dass gerade solche, in denen wir uns gewöhnt haben eine Konzentration des christlichen Empfindens zu erkennen, ursprünglich weltlichen Volks-, ja Liebesliedern angehörten: die Weise von „Innsbruck, ich muss dich lassen“, singt man zu „O Welt, sieh hier dein Leben“ oder „Nun ruhen alle Wälder“, die von „Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ zu „O Haupt voll Blut und Wunden“. — Umgekehrt ist es mehr wie einmal vorgekommen, dass Produkte religiöser Kunst, die ihre Verfasser ausdrücklich für den Gottesdienst bestimmt hatten, dort keineswegs einwurzelten. Ihre formelle Korrektheit konnte den Mangel an Fühlung mit dem, wenigstens in der evangelischen Kirche, immer in einer gewissen Bewegung und Entwickelung befindlichen gottesdienstlichen Leben und Empfinden nicht ersetzen.

Damit ist bereits das andere Moment berührt worden, das für die Grenzbestimmung des Gebietes der evangelischen Kirchenmusik in Betracht kommt: auf der einen Seite ist zu betonen, dass nicht jedes feierliche und fromme Musikstück zur Kirchenmusik gezählt werden darf, auf der anderen, dass es in der evangelischen Kirche keine allgemeingültige Gottesdienstform giebt, mit der alles, was Anspruch auf den Titel Kirchenmusik macht, in organischer Verbindung stehen muss. Damit kommen wir zu dem tiefgreifenden Unterschied, der zwischen der evangelischen und katholischen Kirchenmusik besteht. Für letztere ist im Missale und Rituale ein für alle Mal der Wortlaut des Textes für das, was gesungen wird, und zugleich der Ort, wo diese Musik einzutreten hat, festgesetzt. Nach übereinstimmender Lehre der Reformatoren gehört aber die Form des Gottesdienstes zu den Stücken, in denen Freiheit herrscht; demgemäss kann, was nach evangelischem Sinn Kultusmusik ist, nicht abhängig gemacht werden von der Wahl eines für immer fixierten liturgischen Textes. Man mag das aus kirchlichen und ästhetischen Gründen beklagen, zu ändern ist diese Thatsache nicht, falls man nicht die reformatorischen Grundsätze alterieren will.

Da man sich in unsern Tagen vielfach auf Luther beruft für das, was man in Sachen evangelischer Kirchenmusik annimmt und festsetzt, so sei dessen Meinung über diese Dinge mit zwei Worten festgestellt. Der tiefgreifende Unterschied seiner Anschauung von der korrekt katholischen ergiebt sich sofort daraus, dass er seine eigenen Aufstellungen über die Form des evangelischen Gottesdienstes mit der ausdrücklichen Warnung einleitet: „Vor allen Dingen will ich gar freundlich gebeten haben, auch um Gottes willen, alle diejenigen, so diese unsre Ordnung im Gottesdienst sehen oder nachfolgen wollen, dass sie ja kein nöthig Gesetz daraus machen, noch jemandes Gewissen damit verstricken oder fahen, sondern der christlichen Freiheit nach ihres Gefallens brauchen, wie, wo, wenn und wie lange es die Sachen schicken oder fordern.“ Sodann ist es für Luther charakteristisch, dass er mit seinen

Kultusformen keineswegs die unabhängig von ihm entstandenen aufheben oder bekämpfen will. Ja, er erklärt sich ausdrücklich gegen jede Uniformität auf diesem Gebiete und hält es nur für erwünscht, dass man in kleineren Gebieten derselben Kultusform sich bediene: „Ich will hiermit nicht begehren, dass diejenigen, so bereits ihre guten Ordnungen haben oder durch Gottes Gnade besser machen können, dieselbigen fahren lassen und uns weichen. Denn es nicht meine Meinung ist, das ganze deutsche Land soeben müsste unsre Wittenbergische Ordnung annehmen . . ., sondern fein wäre es, so in einer jeglichen Herrschaft der Gottesdienst auf einerlei Weise ginge und die umliegenden Städtlein und Dörfer mit einer Stadt gleiche Art hätten, ob die in anderen Herrschaften dieselbige auch hielten oder was besonderes dazu thäten, das soll frei und ungestraft sein“. Endlich ist es für Luthers Anschauung höchst bedeutsam, dass er selbst drei verschiedene Gottesdienstformen entwirft: „Die Formula Missae“ im Jahre 1523, bei der er sich, auch was den Gebrauch der lateinischen Kirchensprache anlangt, möglichst an die römische Messe anschliesst; die „Deutsche Messe“ im Jahre 1526, welche wesentlich fortschrittlicher gestaltet ist, und endlich die Skizze eines evangelischen Gottesdienstes, wie er ihn als Ideal in der Zukunft schaut, und über dessen manchen modernen Liturgikern unbequeme Einfachheit man sich nicht mit der dem Sinne Luthers ausdrücklich widersprechenden Behauptung hinwegsetzen kann, der Reformator spreche dort vom Hausgottesdienst. Der weitherzigen Freiheit, die Luther prinzipiell vertritt, entspricht die Praxis des Reformationszeitalters, wo man eine grosse Fülle von Gottesdienstordnungen besass, über die man sich aus Smends epochemachendem Buche „Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers deutscher Messe“ unterrichten mag. Die vulgäre Anschauung, dass Luthers reicher, auch künstlerisch befriedigender Gottesdienstordnung die Reformierten mit einem nackten, nüchternen Kultus gegenübergetreten seien, widerspricht den geschichtlichen Thatsachen. Der aus gewissen Ursachen als kunstfeindlich gebrandmarkte Zwingli war nicht bloss als ausübender Künstler Luther überlegen, sondern hat auch mit seiner ans dem Jahre 1525 stammenden „Ordnung und Brauch des Nachtmahls“ ein liturgisches Meisterwerk geschaffen, das an künstlerischer Vollendung einzigartig unter den Kultusordnungen des Reformationszeitalters dasteht. Findet man hier einen gewissen Anschluss an die Formen der römischen Messe, so ist allerdings sonst auf dem Boden der reformierten Kirche ein konsequenteres Ablehnen auch der an sich unanstössigen Formen des alten Kultus und eine Neuschaffung aus evangelischem Geiste zu beobachten. Wie wenig sich aber die besprochene konservative und die fortschrittliche Richtung decken mit dem Gegensatz von lutherisch und reformiert, erkennt man am besten aus der erst in der letzten Zeit durch die Forschungen Erichsons, Smends und Huberts in den Vordergrund gerückten Entwickelung des evangelischen Kultus in Strassburg. Die in der ersten Hälfte des Refor-

mationszeitalters dort herrschende Richtung, die man kurz mit dem Namen des den Schweizer Reformatoren nahestehenden Martin Butzer charakterisieren kann, hatte eine Kultusform, die sich zunächst ganz eng an die römische Messe anschloss und auch späterhin noch sehr bedeutsame Züge derselben festhielt. Dagegen vermittelte das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangende strenge Luthertum eines Marbach und Pappus eine Gottesdienstform, deren Einfachheit freilich noch immer nicht so weit geht wie die im lutherischen Württemberg.

Aus alle dem ergiebt sich, dass zur Bestimmung des Wesens der evangelischen Kirchenmusik kein verkehrterer Weg eingeschlagen werden kann, als dass man zur Erläuterung die verhältnismässig einfache Sachlage im katholischen Kultus heranzieht. Die evangelische Kirchenmusik muss sich von der katholischen so weit unterscheiden, wie sich der Kultus beider Kirchen von einander unterscheidet. Gewisse Vorzüge der katholischen Kirchenmusik, die sich aus der jeder Willkür enthobenen festen Stellung im Organismus des Gottesdienstes ergeben, werden in der evangelischen aufgehoben durch die grössere Freiheit der Bewegung, durch den unbegrenzten Reichtum ihrer Gestaltungen. Wie die Formen des evangelischen Gottesdienstes beständiger Veränderung unterworfen sind und sein müssen, so auch die der evangelischen Kirchenmusik. Die Änderungen der katholischen Kirchenmusik liegen ausschliesslich auf musikalischem Gebiete, und auch hier hat man noch Grenzen gezogen; die der evangelischen greifen in die Formen des Gottesdienstes selber ein. Das lehrt die Geschichte deutlich genug. Während man sich im lutherischen Gottesdienste Norddeutschlands zunächst eng an die musikalischen Formen anschloss, die durch den Text der Messe bestimmt waren, so finden wir, dass sich die Komponisten nach und nach von diesem Zwange lösen, und in den Kantaten unsres grössten Kirchenmusikers finden wir bei aller Anlehnung an die Grundstimmung des jeweiligen Gottesdienstes, wie sie durch das Evangelium des Tages gegeben ist, eine Form, die ausser allem Verhältnis tritt zu der überlieferten Liturgie und eine Freiheit in der Anwendung der Mittel zeigt, die bei allen dagegen erhobenen liturgischen Bedenken für echt evangelisch gelten muss. Ganz ähnliche Beobachtungen sind zu machen bei der Ausgestaltung, welche die Form der kirchlichen Passion bei Bach gefunden hat. Sie hat dadurch eine Ausdehnung bekommen, dass sie den Rahmen eines Gemeindegottesdienstes zu sprengen droht. Aber anstatt dem oft erhobenen Vorwurf beizustimmen, hier sei das Gebiet der Kirchenmusik verlassen und das der Konzertmusik betreten, muss man urteilen, hier sei im Interesse eines der Grösse des Gegenstandes entsprechenden Ausdrucks die traditionelle Form der kirchlichen Feier verlassen und eine neue, weitere in Anwendung gebracht. Mit katholischem Massstab gemessen sind jene Erzeugnisse der Bach'schen Kunst keine Kirchenmusik, sondern nur religiöse, geistliche Musik. Wie sich auf dem Boden der evangelischen Kirche das

Urteil über diese Dinge verwirrt hat, zeigt am besten, dass jene korrekt katholische Äusserung ohne weiteres von Führern einer der Erneuerung des evangelischen Gottesdienstes und seiner Kunst gewidmeten Richtung übernommen worden ist. — Damit treten wir auf das Gebiet, das den eigentlichen Gegenstand unseres Aufsatzes ausmacht, das der verschiedenen Richtungen der gottesdienstlichen Vokalmusik in der neueren Zeit, sagen wir im 19. Jahrhundert.

Die feste Form der auf Luthers unmassgebliche Vorschläge zurückgehenden Gottesdienstordnungen im nordöstlichen Deutschland war im Laufe der Zeit immer mehr erweicht und zuletzt geradezu zertrümmert worden. Man pflegt hierfür als die beiden Hauptmissethäter den Pietismus und den Rationalismus verantwortlich zu machen: beiden habe der eigentlich geschichtliche Sinn gefehlt und letzterem zudem der Respekt vor dem Mysterium in der Religion; und so hätten sie einfach nach ihrem Gutdünken und aus reiner Willkür die ehrwürdigen, sinnvollen und ästhetisch befriedigenden Formen des altlutherischen Gottesdienstes beseitigt. Man muss sich darüber wundern, dass bei dem Stande des historischen Urteils unserer Tage noch immer wieder dieser Unsinn gepredigt und geglaubt werden kann. Dass schon vor Eintreten des Pietismus ein Empfinden davon zu Tage trat, dass jene Formen nicht allen Bedürfnissen des gottesdienstlichen Lebens genügten, will ich nur andeuten. Thatsächlich vollzog sich damit ein Prozess, den Luther selbst als den naturgemässen vorausgesehen und keineswegs mit dem Anathem belegt hatte. Was aber den Pietismus betrifft, so wird wohl das Urteil, es habe ihm am geschichtlichen Sinn gefehlt, nicht so schwer wiegen, als wenn man von ihm sagen dürfte, es habe ihm an religiösem Leben gefehlt. Dass er bei allem Einseitigen und Beschränkten, was ihm wie jeder geistigen Erscheinung anhaftet, einen Strom warmen Lebens in die vielfach in Rechtgläubigkeit erstarrte und erkaltete Kirche hineingeleitet hat, wird ihm doch kaum irgendwo abgesprochen werden. Eine Folge dieser seiner religiösen Kraft ist die auf ihn zurückgehende Erweichung der traditionellen Form des Gottesdienstes und die Einführung bezw. Anbahnung neuer Gestalten. Dass eine religiöse Bewegung andere Aufgaben und Tendenzen hat als eine Gesellschaft zur Konservierung historischer Altertümer ist wohl klar. Wer aber die Bestrebungen letzterer bei ersterer sucht, von dem muss man vermuten, dass das Interesse, dass ihn an den Gottesdienst und seine künstlerische Ausgestaltung knüpft, zunächst kein religiöses, sondern ein historisch ästhetisches sei. Anstatt den Pietismus auf die Anklagebank zu verweisen, hätte man ernstlich fragen sollen, was man von ihm für eine gesunde Weiterentwickelung des evangelischen Gottesdienstes lernen könnte. Und nicht viel anders steht es mit dem Rationalismus. Dass seine dem Unbegreiflichen abgewandte, dem Klaren und Verständlichen zugewandte Eigenart ihn nicht bloss zur Rolle eines Vandalen im christlichen Tempel bestimmte, sondern

auch zur Herausarbeitung wichtiger Gesichtspunkte für den Gottesdienst des Volkes, kann doch wohl nur verbohrte Parteilichkeit verkennen. Wenn man ihm aber den absoluten Mangel an geschichtlichem Sinn vorwarf, so waren dazu am allerwenigsten diejenigen berechtigt, welche am Beginn des 19. Jahrhunderts eine Regeneration des evangelischen Gottesdienstes und infolge davon der kirchlichen Kunst betrieben.

Dieses geschah durch Friedrich Wilhelm III. und die preussische Agende. Es ist sehr beachtenswert, welches die Motive waren, die dieses Werk veranlassten: obenan das Ärgernis über die zu jener Zeit bestehende bunte Mannigfaltigkeit der Gottesdienstformen, die regellose Willkür, mit der immer neue hervorgebracht wurden; daneben das Bestreben, zu der, wie man meinte, von Luther geschaffenen Normalform zurückzukehren. Es ist eine merkwürdige Phantasiegestalt, die man sich dort von Luther gemacht hat. Der Mann, der ausdrücklich erklärt hatte, die Mannigfaltigkeit evangelischer Gottesdienstformen nicht antasten zu wollen, der die von ihm entworfenen zu freier Benutzung neben den anderen dargeboten und nicht unausgesprochen gelassen hatte, man könne sie je nach Bedürfnis korrigieren und abschaffen, wurde hier als der liturgische Gesetzgeber hingestellt, der die nötige soldatische Ordnung und Uniform wiederherstellen solle, wie sich das für die evangelische Kirche im Königreiche Preussen schicke. Ich bin der letzte, der verkennen wollte, dass jenes Vorgehen auch kirchlich und künstlerisch wertvolle Folgen gehabt habe. Aber dem nüchternen Blick bietet sich hier doch eine von jedem geschichtlichen Urteil verlassene gewaltsame Restaurationsarbeit dar. Die Entwickelung der vorangegangenen Zeit wird einfach ignoriert, und von oben her wird des Widerspruchs der Gemeinden ungeachtet eine neue Gottesdienstform eingeführt, die man dadurch nicht annehmbarer machte, dass man sie als die alte bezeichnete, als einen kostbaren, wunderlicherweise von der Kirche missachteten Besitz. Indess wäre es verkehrt, diesen ganzen Vorgang nur dem „Liturgiker auf dem Throne“ auf die Rechnung zu schreiben. Er war damit im Fahrwasser seiner Zeit mit ihrem Restaurationsstreben, ihrer romantischen Vorliebe für das Mittelalter und ihrer Neigung, sich von der katholischen Kirche die Massstäbe geben zu lassen für das, was überhaupt kirchlich sei. So fehlte es der preussischen Kultusrestauration nicht an Nachfolgern auf dem liturgischen und auf dem kirchenmusikalischen Gebiete. Nur von letzterem reden wir an dieser Stelle.

Es sind hochverdiente, verehrungswürdige Männer, deren Namen hier zu nennen sind, vor allem der Musikhistoriker von Winterfeld, der Liturgiker Schöberlein, der Musiker Ed. Grell und die von ihm begründete Berliner Schule. Die erstgenannten haben sich das Verdienst erworben, die nahezu vergessene Musik des 16. Jahrhunderts wieder bekannt und populär gemacht zu haben, die letzteren in Geist und Technik jener Meister des reinen Vokalstiles der Art eingedrungen zu sein, dass sie eine Nachblüte desselben

zu Wege brachten. Das Urteil, in der lutherischen Gottesdienstform des 16. Jahrhunderts sei die Normalgestalt des evangelischen Kultus gegeben, verleitete zu der über das Gebiet der Liturgik in das der Musik hinübergreifenden verhängnisvollen Folgerung, auch die musikalische Art jener Periode sei die ein für allemal gegebene Norm für das, was Kirchenmusik sei und was nicht. So wurde allen Ernstes der Kanon aufgestellt, zu den unentbehrlichen Kennzeichen der kirchlichen Vokalmusik gehöre, dass sie reiner a cappella-Gesang, und dass sie Chor- und nicht Solo-Gesang sei. Für diese zunächst durch geschichtliche Betrachtung gefundene Doktrin liess sich hinterher leicht eine liturgische Begründung beibringen: In den Gottesdienst gehören die seraphisch reinen Klänge der durch den Instrumentalismus nicht getrübten Menschenstimmen, nicht aber die zu wilder Leidenschaft gesteigerten Gefühlsausbrüche der begleiteten Chormusik; und wie hier jeder unheilige Individualismus zurückzutreten habe gegenüber einem in mittlerer Lage sich haltenden feierlichen Allgemeingefühl, so müsse dieses auch dadurch sicher gelegt werden, dass nie eine Einzelperson mit ihrem Gesange auftrete, sondern stets der Chor, in dem das individuelle Leben versinke und der als Vertreter der allgemeinen Kirche oder der himmlischen Gemeinde zu gelten habe. Bei solcher Definition empfand man natürlich gar kein Bedürfnis, sich die Frage nach dem Unterschied zwischen katholischer und evangelischer Kirchenmusik vorzulegen und zu beantworten; im Gegenteil, Palestrina galt als der unerreichte Meister der Kirchenmusik überhaupt, und wichtiger als die Hebung noch unbenutzter Schätze auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik erschien die aussichtslose Aufgabe, die lateinischen Texte der katholischen Originalkompositionen zu verdeutschen, um sie zum Gebrauch für den evangelischen Gottesdienst herzurichten. Das Deutsch, das dabei verbrochen wurde, schlug gleichermassen den Grundgesetzen unsrer Sprache wie dem geweihten Wortlaut der Lutherschen Bibelübersetzung ins Gesicht. Die hiermit gezogenen Grenzen für die Kirchenmusik mussten selbst für die katholische Kirche als unannehmbar, jedenfalls als der geschichtlichen Entwickelung schnurstracks zuwider laufend, erkannt werden. Rom hat für die musikalische Ausgestaltung der ein für allemal festgesetzten Texte an die Künstler nicht die Forderung gestellt, dass sie in einem der Vergangenheit des 16. Jahrhunderts angehörigen Musikstile komponieren sollten. Und nun sollte eben dieses geboten sein für die Konfession, deren Gründer für die Form des Kultus mit der grössten Entschiedenheit die Freiheit der Entwickelung und das Recht individueller Eigenart proklamiert hat.

Das musste am deutlichsten als ein arger Fehlgriff erkannt werden, nachdem seit F. Mendelssohns Vorgehen der Genius des grössten evangelischen Kirchenmusikers, J. S. Bachs, wieder in Wirkung getreten war. Es ist nicht zufällig, dass die Wiederbelebung seiner Musik nicht von der Kirche und den musikalisch interessierten Kirchenmännern, sondern von den Künstlern

ausging, ja, dass die Kirche am längsten sich einer Wiederaufnahme des Ausgestossenen widersetzte und ihn neidlos dem Konzertsaal überliess. Dem gegenüber erhoben sich nach dem Vorgang des Bachbiographen Philipp Spitta immer stärker die Stimmen nach einer Wiederherstellung der evangelischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. Denn die als einzig geschichtlich proklamierte Anknüpfung des 19. an das 16. Jahrhundert konnte man doch vernünftigerweise nur für eine dogmatisch, nicht für eine historisch bedingte Prozedur ansehen. Ein Vergleich Palestrinas oder des grossen protestantischen Meisters der Vokalmusik Joh. Eccards mit Bach musste schliesslich dem blödesten Auge zeigen, was es um den spezifisch protestantischen Geist der Musik sei, und dass diesem ebenso die den Kultus des norddeutschen Luthertums sprengende Form des Textes, wie die musikalischen Mittel des neuen Tonsystems, des Sologesanges und der Instrumente, obenan der Orgel, dienstbar seien. Von Bachs Glanz geblendet, konnte der Rückwärtsschauende geradezu meinen, in der Periode der reinen Vokalmusik den Geist einer anderen Kirche zu wittern, nämlich der katholischen, sodass man urteilte, durch die Anwendung dieser Musik werde der Kultus der Gegenwart unbewusst seines evangelischen Charakters entkleidet. Es ist das eine aus der masslosen Einseitigkeit der oben gekennzeichneten Richtung in der evangelischen Kirchenmusik erklärliche und entschuldbare Übertreibung. Eccard, Stobaeus und wie sie heissen, waren gute Protestanten und haben ihr protestantisches Leben und Empfinden auch so gut und wahr, wie sie es vermochten und wie es das musikalische Ausdrucksvermögen ihrer Zeit zuliess, zur Darstellung gebracht. Aber der dem Protestantismus im Unterschied von dem Katholizismus ureigene Drang auf Äusserung und Bethätigung der persönlichen Glaubensüberzeugung erhielt erst die entsprechenden Mittel des Ausdrucks, als Monodie und Instrumentalismus durch Schütz von Italien aus in die deutsche Musik eingeführt wurden. So wenig diese musikalischen Mittel an sich protestantisch sind — wurden sie doch von katholischen Künstlern übernommen — so wenig ist der a cappella-Stil an sich katholisch. Aber gewiss ist, dass die Eigenart des katholischen Kultus durch letzteren so vollkommen zum Ausdruck kommt, dass man in ihm jener neueren Ausdrucksmittel eher entbehren kann, als im protestantischen Gottesdienst.

In der Gegenwart herrschen noch in weiten Kreisen die Anschauungen von Winterfelds und Schöberleins; Bewegungen auf kirchlichem Gebiete pflegen meistens in etwas langsamerem Tempo sich zu vollziehen als die im profanen Leben. Daneben aber hat eine der ihrigen verwandte Bewegung eingesetzt, von der man noch nicht sagen kann, ob es ihr möglich sein werde, einen tieferen Einfluss zu gewinnen, obwohl sie sich der Bundesgenossenschaft des deutschen Kaisers zu erfreuen hat. R. Freiherr von Liliencron ist es, der den praktischen Ertrag seiner wertvollen Forschungen auf dem Gebiete des lutherischen Kultus niedergelegt hat in dem Seiner Majestät, dem

deutschen Kaiser als „dem hohen Schirmherrn der deutschen evangelischen Kirche“ gewidmeten Werke „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres“, und der darin die Hoffnung ausspricht, „dass die berufene und kraftvolle Hand nicht fehlen, und dass sie sich erheben werde, um die Gedanken zur That umzusetzen zur Ehre Gottes und unserer Kirche zum Heil“. Ich brauche wohl nicht darauf aufmerksam zu machen, wie sehr dieses Vorgehen erinnert an den am Anfang des 19. Jahrhunderts stehenden Versuch einer Regeneration des Gottesdienstes durch den preussischen König Friedrich Wilhelm III. Indess ist zunächst zu betonen, dass Liliencrons Forderungen sich nicht in eine solche Sackgasse verrennen, wie die Schöberleins und seiner Gesinnungsgenossen, welche der evangelischen Kirchenmusik ein für allemal den Charakter der Tonkunst des 16. Jahrhunderts vorschreiben. Vielmehr lässt er ausdrücklich die Kunst J. S. Bachs in dessen Choralsätzen zu und hofft, dass auf Grund der von ihm gegebenen liturgischen Forderungen die Künstler unsrer Zeit und der Zukunft je mit ihren Mitteln eine neue Blüte der evangelischen Kirchenmusik heraufführen würden. Und so ist man auch seinen Bestrebungen von Seiten der Künstler vielfach erwartungsvoll und freudig entgegengekommen. Ganz anders lautet dagegen das Urteil derjenigen, welche der Meinung sind, dass eine neue Entwickelung auf dem Gebiete der Kirchenmusik nur mit einer neuen lebensvollen Bewegung auf dem Gebiete des evangelischen Kultus Hand in Hand gehen kann. Von einer solchen ist aber bei von Liliencron nicht die Rede, vielmehr erstrebt er eine Restauration des norddeutschen lutherischen Gottesdienstes zur Zeit des 16. Jahrhunderts, die an rücksichtsloser Entschlossenheit die der preussischen Agende noch weit übertrifft. In direktem Gegensatz zu den Ansichten Luthers hält Liliencron es für durchaus nötig, dass in der evangelischen Kirche Deutschlands eine und dieselbe Form des Gottesdienstes herrschen müsse. Er beklagt es, dass Luther selbst mehrere Gottesdienstformen gegeben habe; die, welche neben der lutherischen bestehen, ignoriert er oder weiss sie als von reformiertem Geist beeinflusst zu diskreditieren. Im engen Anschluss an die römische Messe bezw. Vesper stellt er durch Betonung des durch ihn in Kurs gekommenen „De tempore“ für alle Sonn- und Festtage je ein charakteristisches Schema des Gottesdienstes auf, in dem an ein für allemal bestimmten Stellen nach vorgeschriebenem Texte der Chor einzutreten habe, nun gänzlich der Willkür und dem Belieben entrückt, nach dem man sonst im Gottesdienst den Chor bald hier, bald da singen liess. Es ist unmöglich, im Rahmen dieser Skizze näher auf die von Liliencron vertretenen liturgischen Voraussetzungen für die erstrebte Übung der Kirchenmusik einzugehen. So viel ist gewiss, dass mit seinen Aufstellungen Ordnung geschafft wird, dass, wo sie herrschen, nicht mehr gefragt zu werden braucht: Was, wie oft, an welchen Stellen des Gottesdienstes soll der Chor singen; dass keine Sorge mehr getragen zu werden braucht, dass den Gemeinden der Text bekannt

gemacht werde, da ein jeder ihn in seinem Liturgienbuch nachlesen kann; dass man es nicht mehr erleben wird, dass der Chor etwas singt, was zu dem Charakter des betreffenden Gottesdienstes wie die Faust aufs Auge passt: lauter Vorzüge, die gewiss nicht gering anzuschlagen sind. Aber das alles ist um den Preis erreicht, dass man dem evangelischen Gottesdienst seine charakteristischen Eigenschaften genommen und ihn zu einem hinter seinem Vorbild weit zurückbleibenden Abklatsch der römischen Messe gemacht hat. Auf diejenigen, welche sich keine klare Vorstellung machen über die reformatorische Ansicht vom Gottesdienst, welche in vorwiegend ästhetischem Interesse fragen: Was muss geschehen, dass der Chorgesang im Gottesdienste seine feste, unverlierbare Stelle finde, müssen die Liliencronschen Aufstellungen Eindruck machen. Sie grämen sich auch nicht darüber, dass die evangelische Kirchenmusik ihren königlichen Wuchs verliert, den sie bei Bach gewonnen hat, und zusammenschrumpft auf je etwa drei Chorsätze in einer Liturgie; sie thun sich vielleicht noch etwas darauf zu Gute, dass man auf diese Weise im Interesse einer von kirchlichen Neigungen unabhängigen Kunstpflege verhüten kann, dass der kirchliche Geist unsrer Tage der Tonkunst die grosse Aufgabe zuweise, der gottesdienstlichen Gemeinde, und nicht einem Konzertpublikum, das Evangelium Christi auszulegen und so zu einem Prediger des Heiles in neuen Zungen zu werden. Wir haben auf dem Gebiete der Kunst schon manche Wandelung des Geschmacks erlebt und können uns auch hier gedulden. Man wird es in Ruhe abwarten müssen, ob man sich um gewisser ästhetischer Vorteile willen, deren künstlerischer Wert zum Teil noch sehr zweifelhafter Natur ist, leichten Herzens darein ergeben wird, dass dem evangelischen Gottesdienst die letzte Bewegungsfreiheit und Entwickelungsmöglichkeit genommen wird und damit im Grunde auch der gottesdienstlichen Kunst. Trotz des Hochdrucks einer Förderung der Liliencronschen Bestrebungen durch Wille und Gebot des summus episcopus der preussischen Landeskirche regen sich selbst dort Stimmen, welche die Voraussetzungen seiner Reform der evangelischen Kirchenmusik rundweg ablehnen; und in anderen Landeskirchen, obenan in denen des südwestlichen Deutschlands, wird man gar nicht daran denken, sich von Preussen aus die evangelische Freiheit in Kultusdingen beschneiden zu lassen. Und wenn Liliencron hofft, dass durch Einführung seiner Chorordnung in die Militärgottesdienste diese bald in alle Teile Deutschlands werde hineingetragen werden, so zeigt er damit eine merkwürdige Unkenntnis der thatsächlichen Verhältnisse, die ihn hätten lehren können, bei der Propaganda für seine Chorordnung vor allem auf die Hülfe der Garnisongottesdienste zu verzichten. Das Odium des opus operatum, das sowie so schon auf diesen kirchlichen Feiern liegt, hätte er seiner gerade nach dieser Seite hin mehr als bedenklichen Chorordnung nicht noch ausdrücklich zuwenden sollen.

Nach von Liliencrons wiederholter Behauptung ist der von ihm vor-

geschlagene Weg der einzig mögliche, der Chormusik im evangelischen Gottesdienste eine feste, jeder Willkür enthobene Stellung und damit Aussicht auf eine neue Entwickelung zu geben. Dieser einzig mögliche Weg wird aber nur erreicht, indem Eine bestimmte evangelische Ummodelung des katholischen Mess- bezw. Vesperschemas als der einzig berechtigte evangelische Gottesdienst hingestellt wird. Wer davor erschrickt, einer solchen Forderung zuzustimmen, wird also darauf verzichten müssen, der evangelischen Kirchenmusik ihren Platz und ihre Grenzen anzuweisen. Das scheint eine trostlose Aussicht zu sein, von der man sich dann am Ende doch wieder zu der Liliencronschen Ansicht zurückgetrieben sieht, um nicht dem absoluten Gegenteil von seiner Position zugetrieben zu werden, wo man auf eine charakteristisch bestimmte evangelische Kirchenmusik überhaupt verzichten müsste: Jeder evangelische Gottesdienst ein momentaner Einfall und ein willkürliches Gebilde des betreffenden Pfarrers. Aber dieser Fall braucht im Ernst ja überhaupt nicht erwogen zu werden, da er in den grösseren evangelischen Kirchengemeinschaften Deutschlands kaum irgendwo vorkommen wird. Bei aller Mannigfaltigkeit der gottesdienstlichen Ordnungen und Gewohnheiten bieten sich doch so viel feste Punkte dar, dass es dem Komponisten, dem es ein Bedürfnis ist, für die gottesdienstliche Gemeinde zu schreiben, keineswegs an einem festen Rahmen für sein Werk fehlen wird.

Zuvörderst unterscheidet sich die Kultusversammlung von jeder anderen dadurch, dass bei ihr eine Gemeinde zusammenkommt, deren Glieder mit einander ihren Glauben zur Darstellung bringen wollen, und die sich durch solche Darstellung im Glauben erbauen. Damit sind dem Inhalt der bei solcher Gelegenheit zum Vortrag kommenden Musik schon ganz bestimmte Grenzen gezogen. Der Glaube nun, der im Gottesdienste zur Darstellung kommt, ist einerseits persönliche Überzeugung der Gemeinde der Gegenwart, also insofern etwas durchaus modernes, andererseits etwas, das auf einen in grauer Vergangenheit liegenden geschichtlichen Ursprung zurückweist und mit diesem, sowie mit der Entfaltung des christlichen Glaubens in der Geschichte der Kirche Fühlung behalten muss. Diese beiden Momente, das individuelle und das geschichtliche, müssen sich im evangelischen Gottesdienste gleichmässig durchdringen; sie sichern ihm ebenso andauernde Jugend und Entwickelungsfähigkeit, wie monumentale Feierlichkeit und Grösse der Objektivität. Auch durch diese Erwägung sind der evangelischen Kirchenmusik ganz bestimmte Aufgaben und Grenzen gegeben. Ferner ist das gottesdienstliche Leben in der ganzen evangelischen Kirche Deutschlands in den Rahmen des Kirchenjahrs gespannt, und das wird nirgends als eine Beschränkung notwendiger Bewegungsfreiheit empfunden, ebenso wenig wie der Verlauf des bürgerlichen oder des Natur-Jahres, in dem sich unser Leben abspielt. Sonntag und Alltag, Festtag und einfacher Sonntag, alles das giebt dem Kultusleben einen Reichtum und Mannigfaltigkeit, die keiner mit der grauen Uniformität gewisser

Teile der calvinischen Kirche vertauschen möchte, die in missverstandenem Biblicismus nur den Sonntag als den Sabbath feiern. Die Kontraste des semestre domini und semestre ecclesiae, der die verschiedensten geschichtlichen Situationen in Erinnerung rufenden Feste sind für den Künstler geradezu unentbehrlich, und die gottesdienstliche Gemeinde wird eine ungenügende Rücksichtnahme hierauf nicht verzeihen. Nicht minder erhält der Gottesdienst seine sehr ausgeprägte Stabilität durch das Gesangbuch, das, richtig hergestellt, allen den zuvor genannten Anforderungen an den evangelischen Gottesdienst gerecht werden muss. In seinen Liedern hat der evangelische Christ einen Gottesdienst in nuce, in ihren Worten und Melodieen hat er mehr als in der korrektesten „Liturgie" den Inbegriff und die Summa seines gottesdienstlichen Lebens und Empfindens. Demgemäss wird die Musik um so deutlicher und unmittelbarer als Kirchenmusik empfunden, einen je innigeren Bund sie eingeht mit dem Gemeindegesangbuche. Ich könnte in dieser Weise noch weiter gehen und zeigen, wie eng sich das Gebiet des evangelischen Gottesdienstes begrenzt für den Kirchenmusiker und wie da aller Willkür im grossen der Spielraum entzogen ist. Auch diesem Gebiete soll man nun möglichste Bewegungsfreiheit lassen. So viel Ordnung, als für eine gemeinsame Feier nötig ist, aber nicht darüber hinaus; so viel Gleichklang mit anderen Gemeinden, als nötig ist, dass der Fremde sich doch auch bei uns fühlt wie im Hause von Blutsverwandten; so viel Festlegung von Formen und Ordnungen auch für die Zukunft, dass man nicht die Empfindung hat in einem provisorischem Bau oder in einer Bretterbude zu sitzen, die über Nacht abgebrochen werden kann, sondern in einem festen Hause, wo man es sich den wechselnden Bedürfnissen entsprechend wohnlich einrichtet. Aber allerdings auch nicht in einem Altertums-Museum oder in der sogenannten „guten Stube", in der kein Stuhl verrückt werden darf. Das sind die Grundsätze für den evangelischen Kultus, nach denen sich nach meiner Ansicht wohl eine evangelische Kirchenmusik gestalten und entfalten könnte.

Wir können unsern Künstlern keine allgemeingültige feste Form des Kultus zur Verfügung stellen, wo ihnen genau die Stelle bezeichnet wird, an der sie ihre Komposition einzufügen haben. Wir müssen Grösseres von ihnen verlangen als Kenntnis der traditionellen Formen und Gehorsam gegen dieselben, nämlich Eindringen in den Geist des evangelischen Kultuslebens. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass bei vielen unsrer besten Meister es hieran noch sehr fehlt, dass sie, dank der Verworrenheit der liturgischen Anschauungen in der Kirche, über ganz unklare Vorstellungen, über grobe Verwechselung katholischer und evangelischer Eigenart, über grosse Unsicherheit in der Bestimmung der Hauptfaktoren des Kultus, sowie der liturgischen Bedeutung des Chores u. s. w. vielfach nicht hinausgekommen sind. Hier gilt es für viele, von Grund auf neu zu lernen. Der Grösse der an sie gestellten Forderungen entspricht aber auch die Weite des Gebietes, das ihnen

zur Arbeit angewiesen wird, die unübersehbare Mannigfaltigkeit der immer aufs neue sich ergebenden Aufgaben und die Grösse der Vorwürfe, die sie vor der durch das Feuer des Glaubens für die Offenbarungen einer heiligen Kunst wunderbar disponierten Gemeinde zur Ausführung bringen können. Der Rahmen, der eine evangelische Kultusfeier umschliesst, ist ein ungemein elastischer; er umspannt ebenso wie einen schlichten aus Gemeindelied und Predigt sich zusammensetzenden Akt eine majestätische Festfeier, die sich aus gesungenem und gesprochenem Wort, aus Gemeindelied und Chorgesang, aus Orgelspiel und Klang der Instrumente unsres Orchesters zusammenwebt zu einem Hymnus auf den, den aller Himmel Himmel nicht fassen; in ihm ist Platz für einen schlichten vierstimmigen Choralsatz, der sich in Wechsel stellt mit dem Unisono der Gemeinde, wie für die mit allen Mitteln der Tonkunst dargestellten Mysterien des Glaubens und der Offenbarungen Gottes in der Geschichte, wobei diejenigen, welche diese Predigt in Tönen anhören, etwa nur begehren, dass man sie nicht zum Schweigen verdamme, während ihr Herz überfliessen möchte, sondern gestattet, was der Sänger sich wünscht:

„so stimmt ich damit in die Wette
von allertiefstem Herzensgrund
ein Loblied nach dem andern an
von dem, was Gott an mir gethan“.

Es ist kaum möglich bei der Kürze dieser skizzenhaften Aufzeichnungen allen Missverständnissen der eben geschilderten Richtung in der Beurteilung und Pflege der evangelischen Kirchenmusik, der ich mich aus voller Überzeugung anschliesse, vorzubeugen. Wichtiger als das erscheint mir, dass dem Leser dieser Zeilen die prinzipielle Haltung dieser Richtung und ihr Unterschied von den zuvor gezeichneten einigermassen klar gemacht sein möchte. Dass diese ihre grossen Verdienste haben, die nachwirken werden auch da, wo man sich auf einem ganz anderen, in gerade entgegengesetzter Richtung führenden Wege findet, möchte ich nicht unausgesprochen lassen; und noch weniger, dass bei der von mir vertretenen Stellung ein viel innigeres Zusammenarbeiten der Männer der Kirche und der Kunst gefordert werden muss, als das bisher durchweg der Fall war. Denn erstere können nicht auf ohne weiteres und ein für allemal feststehende Kultusformen hinweisen, denen sich die Kunst zu beugen habe, und letztere werden eben deshalb viel eher der Gefahr ausgesetzt sein, sich über die kirchlichen Voraussetzungen ihrer künstlerischen Bethätigung Illusionen hinzugeben. Möge denn dieses Wort eines zunächst im Dienste der evangelischen Kirche Stehenden dazu beitragen, dass sich in unseren Tagen mehr als bisher jenes Bündnis von Theologie und Musica vollziehe, das Luther als das Naturgemässe gepriesen und zum Heil des evangelischen Gottesdienstes in seinem Leben typisch zur Darstellung gebracht hat.

Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker.

Eine musikalische Zeitfrage.

Von

Hermann Kretzschmar.

Wenn unter Zeitfragen gemeinhin Angelegenheiten besonders wichtiger und dringlicher Natur verstanden werden, so haben die Musiker die ihrigen von jeher mit besonderer Vorliebe in der Komposition gesucht. Das ist sehr natürlich. Jedes Volk sieht in der Komposition nicht bloss die Krone seiner musikalischen Kultur, es weiss auch, dass es ohne Komponisten und Kompositionen überhaupt keine geordnete und bedeutende Musik giebt. Von diesem Gesichtspunkte aus treibt auch heute die gesamte musikalische Schriftstellerei in Büchern und Aufsätzen, im Grossen und Kleinen vorzugsweise Kompositionskritik und beschränkt sich auch da auf sie, wo es gilt die praktische Musik mit in Betracht zu ziehen. Ehlerts „Briefe über Musik", A. Rubinsteins Pamphlet über „Die Musik und ihre Meister" sind hierfür bekannte Beispiele; allerneueste liegen in den zahlreichen Betrachtungen über Vergangenheit und Zukunft der deutschen Musik vor, welche der Übergang ins neue Jahrhundert veranlasst hat.

Bei dieser letzteren Gelegenheit muss aber auch Jedem, der dafür Augen hat, die Schwäche des Verfahrens aufgefallen sein. Wem soll der Leser glauben? Denen, die noch immer rufen: „Der böse Wagner, der böse Liszt!" oder den anderen, die über diese Grössen bereits hinausgeschritten nach neuen Propheten, etwa in der Person von R. Strauss, verlangen? Das sind Widersprüche, die auf die individuelle Beschränktheit der Kritiker zurückgehen. Aber von ihnen abgesehen giebt es tiefere Gründe, die den Nutzen der Kompositionskritik überhaupt stark einengen. Bedeutende Dienste kann sie nur dem Publikum leisten. Wenn sie diesem das rechte Verständnis für die Tonwerke und für schwierigere Richtungen vermittelt, thut sie das Höchste, was ihr zur Förderung der Komponisten möglich ist. Es ist edel und erklärlich, wenn sie mehr will, namentlich in Zeiten wie die gegenwärtige, wo die deutsche Komposition in einer Krisis zu stehen scheint. Seit dem 16. Jahrhundert daran gewöhnt, dass die Kräfte höchsten Ranges sich auf dem Fusse folgten, sehen wir mit Bestürzung den Platz eines von aller Welt bewunderten deutschen Meisters seit längerer Zeit unbesetzt, sehen unsere internationale Stellung, unsere eigenen Konzertsäle und Opernhäuser von einer slavischen und romanischen Konkurrenz, gegen die blosse Entrüstung nichts hilft, bedroht. Trotz-

dem können wir durch Loben und Beraten unsere Komposition nicht stärker machen, als sie von Natur ist. Verstattet ist uns darauf zu halten, dass die Tonsetzer ihr Handwerk ordentlich verstehen, ihre Kunst nach allen Richtungen, auch geschichtlich, gehörig überschauen, dass sie sich auf der Höhe der allgemeinen Bildung befinden, dass die unpoetischen Köpfe vom Mitbewerb ausgeschlossen werden. Aber darüber hinaus sind wir machtlos.

Da hängt die Komposition vom geistigen Gehalt der Zeit ab, insbesondere vom Stand der Religion und Philosophie, wie der Aufschwung der Deutschen in Luthers Zeit, der Zusammenhang der Beethoven'schen Sinfonie mit der klassischen Periode deutschen Denkens und Dichtens genügend zeigt. Die Entwickelung der Komposition wird endlich und vielleicht am entschiedensten von dem allgemeinen musikalischen Vermögen von Volk und Land bedingt. Auf einem guten musikalischen Boden gedeiht sie von allein, auf einem dürren richtet auch das grösste musikalische Talent, das der Zufall dahin wirft, nur wenig aus. Das ist eine von der Geschichte hundertmal belegte Erfahrung. Die Höhepunkte deutscher Komposition schliessen an die Zeit der Cantoreyen und die der collegia musica an, die früher unmusikalische Schweiz ist durch Nägeli und seine Reform des Schulgesangs, Belgien durch das Brüsseler Konservatorium zur heutigen Bedeutung gekommen. Den Gegenbeweis liefern England und Italien. Jenes, in der Madrigalenzeit und noch im Frühling der neueren Instrumentalmusik ein wichtiges Exportland, hat das Spiel bei der Einführung der Oper verloren, Italien hat über der einseitigen Hingabe an die Oper die Weiterentwickelung der Instrumentalmusik verpasst. Die Organisation des praktischen Musikwesens, die hiernach eine der Hauptbedingungen für das Gedeihen der Komposition ist, haben wir aber in der Hand. Schon um durch sie auf die Produktion einzuwirken, müssen wir unsere musikalischen Zeitfragen für die nächste Zukunft mehr in der praktischen Musik suchen und Allem, was musikalische Erziehung, was Verwendung der Musik betrifft, eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwenden. Musik und Gesang in der Volksschule, auf dem Gymnasium und verwandten Anstalten, Musik an den Universitäten, die Erziehung der Berufsmusiker, der musikalische Privatunterricht, die Musik im Hause, in ihrer Stellung zu den Ständen, zur Kirche, zur Gemeinde, zum Staat und anderen Organen der Kultur, zur Gesellschaft, zum öffentlichen Leben; Charakter und Leistungen unserer Konzertinstitute, unserer Musikbühnen, der Zustand der musikalischen Hülfsfächer, des Instrumentenbaues, des Musikverlags, der Presse, die sozialen Verhältnisse der Musiker in den verschiedenen Berufsarten — das sind einige Stichworte für das zur Zeit wichtigste Arbeitsgebiet einer Kritik, die schöpferisch und segensreich zu sein wünscht.

Eine regere Organisationskritik braucht die Zeit nicht bloss, weil die Organisation den einzig sicheren Weg bietet, der gefährdeten Komposition zu helfen, sondern auch deshalb, weil auf dem Gebiete der Organisation des

Musikwesens Deutschland im neunzehnten Jahrhundert sehr starke Einbusse erlitten hat. Diese Ansicht will nicht allgemein einleuchten, sie wird mit dem Hinweis auf die unleugbare Verbreitung des Klavierspiels, auf die Errichtung von Dilettantenchören, auf die Gründung von Konservatorien, auf die glänzende Komponistenreihe von Beethoven bis Wagner bestritten. Dem Kenner des 18. Jahrhunderts ist es klar, was damit gemeint ist. Er stellt den wenigen, zum Teil noch dazu zweifelhaften Neuerwerbungen die grossen Verluste entgegen, die mit dem Eingehen der bis in die Kleinstädte verbreiteten bürgerlichen Musikkollegien und ihrer wöchentlichen Konzerte, mit dem Verschwinden der Schloss- und Adelskapellen, der Stadtpfeifereien und der Schulchöre verknüpft waren, er denkt der ehemaligen Currenden, Quartalsumzüge, der Turm- und Rathausmusiken, der zahllosen Aufwartungen bei Familienfesten, bei städtischen und staatlichen Akten, denkt der alten Hausmusik mit ihrer Lust am Ensemble, all der zahlreichen Stellen und Fälle, wo die Tonkunst die Herzen von Hoch und Niedrig einte und erhob und schliesst seine Inventur mit dem Ergebnis: Wir sind bedeutend ärmer geworden. Es ist eine wichtige Aufgabe für jede Art von Musikkritik, sich selbst und andere von dieser Sachlage zu überzeugen und die musikalischen Organisationsfragen eifrig durchzuprüfen. Es handelt sich dabei darum, die Grundlagen der deutschen Musik überhaupt vor weiterem Verfall zu bewahren und deshalb muss jegliche Art von Kompositionskritik für die nächste Zeit in die zweite Linie hinter die Organisationskritik gestellt werden.

Von den Fragen, die die Zukunft unserer deutschen Musik in diesem Sinne angehen, sind bisher nur wenige mit dem Nachdruck, den sie verdienen, der Öffentlichkeit unterbreitet und auf der Tagesordnung festgehalten worden, eigentlich nur drei: der Schulgesang, die Konservatorien und (erst in neuester Zeit) die Volkskonzerte. Am häufigsten ist das zweite Thema erörtert worden, fast immer aber in leidenschaftlichem und erregtem Tone. Da es, wenn vielleicht auch nicht die wichtigste, so doch die die Musiker am meisten interessierende Zeitfrage enthält, soll es hier abermals aufgenommen und in Ruhe darauf hin untersucht werden: was Deutschland den Konservatorien zu danken hat und was an ihnen zu vermissen bleibt.

Wie für andere Stände giebt es auch für den Musiker drei Wege berufsmässiger Ausbildung: 1. auf musikalischen Fachschulen, 2. im Privatunterricht, 3. den autodidaktischen. In der Regel führt keiner von ihnen allein zum Ziel, sondern wer ein fertiger Musiker werden will, muss sie streckenweise wechseln. Selbstunterricht und eignes Studium sind unentbehrlich zum individuellen Abschluss der Ausbildung, aber ungenügend für die Einführung. Die Geschichte kennt keine Musiker, die auf dem rein auto-

didaktischen Weg zur Bedeutung gekommen sind, obwohl es manche von sich geglaubt und gerühmt haben, unter ihnen Lobe, der bei dieser Einschätzung vergass, was Eberwein und die Weimar'sche Kapelle an ihm gethan hatten. Viel mehr hat sich der zweite Weg, die Lehre durch einen einzelnen Meister bewährt. Wir verdanken ihm noch in der neueren Zeit grosse Tonsetzer: Schumann, Wagner, Volkmann, Brahms. Er ist das Ideal einer Musikerausbildung, aber wie alle Ideale, schwer zu verwirklichen. Der rechte Schüler muss nicht bloss mit dem rechten Lehrer zusammenkommen, er muss auch in der Lage sein, sich nach Fächern und Zeiten an verschiedene Lehrer wenden zu können. Die Mehrzahl junger Musiker bleibt auf den Besuch musikalischer Lehranstalten als auf den Hauptweg angewiesen. Darum hat es solche besondere Musikschulen auch jederzeit gegeben, sie haben nur nach dem Bedarf der Zeiten Form und Charakter geändert.

Im frühen Mittelalter setzen sie als Sängerschulen an grossen Kathedralen und Klöstern ein und stellen dem kirchlichen Dienst die nötigen Kräfte in einer Vollkommenheit, für die die Namen eines Notker Balbulus, eines Dufay, eines Palestrina und die Geschichten der Sängerschule zu Rom, zu St. Gallen, der Maîtrise de Notre Dame in Paris genügend zeugen. In Deutschland erhalten sie um die Reformationszeit einen beträchtlichen Zuwachs und eine Fortsetzung durch die Chöre der gelehrten Schulen. Kirchenbehörden, Fürsten und Städte rufen in bisher unbekannter Menge Dom-, Fürsten- und Stadtschulen ins Leben und den Kern aller dieser Institute bildet der Sängerchor, einen der am fleissigsten gepflegten Lehrgegenstände, die Musik. Aus solchen Schulchören, in zweiter Linie aus den Kapellknabeninstituten der Residenzen, sind bis übers Ende des achtzehnten Jahrhunderts fast alle deutschen Kantoren und Organisten hervorgegangen. Orte, die heute musikalisch nicht mehr oder nur schwach mitzählen, z. B. in Sachsen: Marienberg, Annaberg, Schneeberg, in Thüringen: Schmalkalden, Ohrdruff u. a. waren durch ihre Konservatorien, eben diese Schulchöre, wichtig; das protestantische und das katholische Deutschland kannten darin keinen Unterschied. Einzelne Schüler gingen vom Chor ohne weiteres ins Amt, Seb. Bach gehört unter diese Klasse; die Mehrzahl wählte den Umweg über die Universität schon deshalb, weil das Kantorat in der Regel nur der Durchgang zu einer Pfarre war. Für die Orchestermusiker und Instrumentalvirtuosen der älteren Zeit bildeten die Stadtpfeifereien die Schule. Sie gehörten zu dem amtlichen Kulturapparat jedes Fleckens, boten Meistern und Gesellen ein behagliches Dasein und den Lehrlingen eine viel gediegenere Gelegenheit sich künstlerisch auszubilden, als die heute noch vorhandenen, verfallenen Reste ahnen lassen. Orte wie Merseburg, Pirna, Radeberg waren es, wo Quantz zuerst Vivaldi'sche Konzerte hörte und übte.

Beide, Schulchöre und Stadtpfeifereien arbeiteten mit einem günstigen Schülermaterial, mit Knaben, die aus förmlichen Musikerdynastien oder doch

aus musikalischen Häusern und von Vätern stammten, die ihren Beruf als Geistliche, als Rechtsgelehrte, als Lehrer auf demselben Weg erreicht hatten, den sie jetzt dem Sohne vorschrieben. Zweitens gingen in diesen Musikschulen die Fachstudien ohne Unterbrechung Hand in Hand mit dem praktischen Musikdienst, wurden durch ihn belebt, in den natürlichen Grenzen gehalten, aber aufs höchste entwickelt; schon der Rekrut musste seinen Platz ausfüllen. Bei den Schulchören kam noch die Förderung des Begriffsvermögens durch die wissenschaftliche Arbeit hinzu. So befand sich denn die deutsche Musik bei dieser Art von Musikschulen lange wohl genug, empfing von ihnen nicht nur einen Durchschnittsmusiker, für dessen Tüchtigkeit ganze Jahrgänge von Motetten und Kantaten sprechen, sondern eine Menge in die Weite wirkender Männer, die von Luther über Calvisius, Prätorius, Schütz, Kuhnau, Keiser bis auf Graun und Naumann und noch in eine Zeit hineinreicht, in welcher die Schulchöre und Stadtpfeifereien für die Ausbildung der Fachmusiker im allgemeinen nicht mehr genügten.

Diese Zeit trat ein, als in Italien mit Monodie, Musikdrama und Konzert eine neue Kunstmusik entstand. Waren ausnahmsweise schon im 16. Jahrhundert junge deutsche Musiker wie Hassler und Schütz über die Alpen gezogen, um ungewohnte Gebilde der unbegleiteten Chormusik an der Quelle kennen zu lernen, so wurde die italienische Reise durch die Einführung der Oper eine Notwendigkeit. Zwar suchte man ihrer zunächst mit den einheimischen Mitteln Herr zu werden, und fand dabei von Seiten der Schulchöre, unter denen sich besonders die Leipziger Thomaner, nicht bloss ihre Schulstadt, sondern das Reich hinauf und hinab mit Opernsängern und Opernkomponisten versorgend, auszeichneten, lebhafte Unterstützung. Aber nachdem R. Keiser, ebenfalls ein alter Thomaner, abgetreten, und Hamburg für die deutsche Nationaloper ausgefallen war, endeten diese Versuche allmählich im Sande. Wer als Musiker für voll gelten wollte, musste von nun an seine Studien an einer italienischen Oper, am besten in Italien selbst vollenden. Von Händel bis Mozart haben viele deutsche Musiker da unten ihren Ruf als Opernkomponisten begründet und die Tradition der italienischen Reisen hat noch auf Meyerbeer, auf Nicolai und Mendelssohn gewirkt. Aber grösser war die Anzahl derer die zu Hause bleiben und darum in der Heimat auf eine höhere Laufbahn verzichten mussten. Dieses Los traf auch einen Seb. Bach. Die allgemeine Folge dieser Wendung war eine vollständige Überschwemmung Deutschlands mit welscher Musik und mit welschen Musikanten, eine lange Fremdherrschaft, unter welcher der bloss deutsch gebildete Musiker wenig, insbesondere der deutsche Sänger im eigenen Lande nichts galt. Durch die Wiener Sinfonien, durch die Weber'schen Opern sind wir wieder frei geworden. Aber einzelne Wunden, die in jener Zeit der deutschen Musik geschlagen wurden, bluten noch heute: Die Einheitlichkeit der Bildung und des Strebens wurde durchschnitten, der Kantoren- und Organistendienst verlor das alte Ansehen,

und durch seinen Verfall litt die Leistungsfähigkeit des musikalischen Hinterlands in Deutschland mit der Zeit so sehr, dass wir heute darin vor Frankreich und England nicht mehr viel voraus haben. Dass Äusserungen des Unwillens über den Vorrang der Italiener nicht fehlten, weiss Jedermann aus den Briefen Mozarts allein, aber es dauerte lange, ehe die deutschen Musiker den Ursachen der italienischen Überlegenheit auf den Grund gingen und den Anteil erkannten, den die italienischen Konservatorien daran hatten.

Durch diese Institute waren die deutschen Schulchöre und Stadtpfeifereien schon im 16. Jahrhundert überholt worden. In einer Periode empfindlichen Musikermangels war ein spanischer Geistlicher, Namens Giovanni di Tappia, neun Jahre lang mit der Sammelbüchse durch die Campagna gezogen. Als er endlich im Jahre 1537 das erste Konservatorium, das della Madonna di Loreto einrichten konnte, suchte er die Schüler aus den armen Waisen des Landes aus. So wurden die italienischen Konservatorien in erster Linie Wohlthätigkeitsanstalten, blieben bis ans Ende des 18. Jahrhunderts meist mit Waisenhäusern verbunden und sicherten sich dadurch, dass sie der Armut einen Weg zum Lebensglück erschlossen, einen Zuzug, der den Bedarf überschritt. Obwohl sie auch eine gute allgemeine Bildung gewährten, war dann aber auch die Musik an ihnen in einem Grad die Hauptsache, den man bis dahin nirgends gekannt hatte. Demzufolge stellten sie der neuen Kunst des 17. Jahrhunderts ihre volle Kraft zur Verfügung, bildeten Sänger, die die Besonnensten bezauberten und statteten die Komponisten mit einer Routine aus, die zu einer in der Geschichte der Oper nicht zum zweiten Mal erlebten Fruchtbarkeit führte.

Leider entschloss man sich in Deutschland nur zögernd zu einer Nachbildung dieser italienischen Musikschulen und begnügte sich lange Zeit mit halben Massregeln: Männer wie Fux in Wien, S. Bach in Leipzig, Czernohorsky in Prag, Vogler in Darmstadt, zuletzt noch Schneider in Dessau, Spohr in Kassel sammelten grössere Schülerkreise um sich, aus denen die Namen Gluck, C. M. v. Weber, Meyerbeer, R. Franz hervorragen. Ein italienisches Konservatorium mit seinen vielseitigen Anregungen konnte auf diese Weise nicht ersetzt werden. Erst der Vorgang der Franzosen, die 1784 ihr grosses Pariser Konservatorium gründeten, führte 1811 zur Errichtung des ersten deutschen Instituts dieser Art, des Prager Konservatoriums, dem 1816 das Wiener folgte. Der Geist von Fichtes „Reden an die Deutsche Nation“, der den nationalen Aufschwung auf die Bildung in der Nation verwies, derselbe, der neue Universitäten, der die romantische Bewegung, die Ehrfurcht vor den Denkmälern alter Kunst, der auch die ersten Versuche einer Gesamtausgabe von S. Bachs Werken erzeugte, hatte auch hier sichtlich mitgewirkt. Die Zeit der Karlsbader Beschlüsse streckte ihn zu Boden und die Gründung von deutschen Konservatorien ruhte wieder, bis Mendelssohn im Jahre 1843 mit der Leipziger Musikschule die Idee wieder aufnahm. In den fünfziger Jahren

errichteten dann Köln und Berlin noch heute blühende Konservatorien und allmählich bildete sich das Netz zu seiner heutigen Dichtigkeit aus.

Seit den fünfziger Jahren haben wir auch eine Litteratur über die Konservatorien, die in Büchern, Flugschriften und Zeitschriften zerstreut eine ansehnliche Gesamtmasse ausmacht. Da fügt sich's nun seltsam, dass diese Litteratur ganz vorwiegend absprechend ist. Schon als 1855 in Frankfurt der Gedanke an eine Musikschule auftaucht, tritt ihm Anton Schindler, der Beethovenbiograph, im „Volksfreund“ heftig mit der Behauptung entgegen: „unsere Conservatorien sammt und sonders sind nichts als Pflanzschulen zur Vermehrung des musikalischen Proletariats“. Zehn Jahre später spricht R. Wagner[1]) von ihrer „allgemein zugestandenen Nutz- und Erfolglosigkeit“ und so ist es im allgemeinen geblieben, wie das die Nachtbilder, die Meinardus[2]) und im wesentlichen auch noch Riemann[3]), um nur bei bekannten Namen zu bleiben, von unseren Musikschulen entworfen haben, bestätigen.

Diese Einseitigkeit wird dem natürlichen und geschichtlichen Sachverhalt nicht gerecht. Unsere Konservatorien sind vom Ideal weit entfernt, aber sie haben der deutschen Musik bedeutend genützt und sind für die Zukunft erst recht nicht zu entbehren. Die Thatsache, dass sie, so lange sie bestehen, von Inländern und Ausländern immer stark besucht worden sind, dass sie sich immer noch vermehren, darf doch nicht unbeachtet bleiben. Die praktischen Italiener halten Regierung und Stadtbehörden noch heute dazu an, für die Konservatorien zu sorgen, weil sie Jahrhunderte lang erfahren haben, was diese Anstalten nicht bloss für die künstlerische Ehre, sondern auch für den materiellen Wohlstand des Landes zu bedeuten haben. Auch die Geschichte der deutschen Konservatorien, so kurz sie ist, bietet hierfür Belege. Die noch heute merkliche Bevorzugung österreichischer Musiker im deutschen Dienst, die häufig mit Recht getadelte „Österreicherei“ beruht mit auf dem Vorsprung, den Österreich seiner Zeit durch die Konservatorien von Prag und Wien gewann, insbesondere auf den Leistungen der Geiger, die als Zeitgenossen von Ernst, Laub und Joachim sich über die deutschen Kapellen verbreiteten. Unsere deutschen Konservatorien selbst haben viel dazu beigetragen, unserer Musik und unseren Musikern ihre heutige Stellung im Ausland, die ja für den Musikhandel und die von ihm beschäftigten Gewerbe sehr reelle Werthe hat, zu bereiten. Auch unsere Konservatorien, wenn sie den altitalienischen Vorbildern, selbst dem Prager und Wiener darin nachstehen, haben sich als Wohlthätigkeitsanstalten bewährt und vielen armen Talenten den Aufgang in höhere gesellschaftliche Zustände erschlossen und thun das noch heute.

---

[1]) Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.

[2]) Des einigen Deutschen Reiches Musikzustände 1872 . . . . .

[3]) Präludien und Studien I, 1895 . . . . .

Wichtiger ist natürlich ihr künstlerischer Ertrag für die deutsche Musik. Auch er liegt reich und deutlich genug vor Augen. Nur durch die Konservatorien war es möglich, den Stand der deutschen Berufsmusiker auf seine heutige Anzahl zu bringen und dadurch die alten Dilettantenorchester wenigstens teilweise durch Virtuosenkapellen zu ersetzen, auch kleine Orte mit fachmässig gebildeten Musiklehrern zu versehen und die technische Leistungsfähigkeit der deutschen Musik auf das Doppelte ihrer ehemaligen Höhe zu steigern. Wenn die Klagen, die am Anfang des 19. Jahrhunderts die Einführung Bach'scher Musik, Beethoven'scher Sinfonien, noch in der Mitte die der Schubert'schen C dur-Sinfonie begleiteten, verstummt sind, wenn Militärkapellen wenigstens technisch Liszt'sche Werke, die Orchester unserer Mittelstädte die Wagner'schen Musikdramen bewältigen, so ist das die Frucht der Konservatoriumsarbeit. Wollten wir sie mit dem Privatunterricht vertauschen, so müsste eine grosse Zahl unserer Opernhäuser und Konzertinstitute ihre Thätigkeit wesentlich beschränken oder gar einstellen, der Dilettantenunterricht würde quantitativ und qualitativ noch mehr zurückgehen, selbst die Chorvereine wären gefährdet, die ganze deutsche Musik verlöre eine Kraftquelle ersten Ranges, sie wäre um ein Jahrhundert zurückgeworfen. Denn es handelt sich nicht bloss um den gegenwärtigen Stand und Besitz, sondern auch um die Aufgaben der Zukunft. Diese verlangen aber selbst für den wahrscheinlichen Fall, dass sich das Ausland von der deutschen Führung und Hülfe noch mehr emanzipiert, eine weitere Vermehrung der Berufsmusiker. Wir müssen ganz im Gegensatz zu den augenblicklichen Berliner Zentralisierungsbestrebungen uns auch musikalisch wieder dem Gleichgewicht von Gross- und Kleinstadt, von Stadt und Land anzunähern suchen, das mit der übrigen deutschen Kultur in alter Zeit auch die deutsche Tonkunst gross gemacht hat. Es muss in jedem Ort, der auf Bildung Wert legt, wieder als eine Schande empfunden werden, wenn er nicht musikalisch auf eigenen Füssen stehen, nicht wenigstens Orchester und Chor in normaler Tüchtigkeit aufweisen kann.

Wäre oder würde auch der Privatunterricht nach dieser Seite unerwartet leistungsfähig, so blieben doch dem Konservatoriumsunterricht immer noch Vorzüge, die nicht zu ersetzen sind. Sie bestehen zunächst in Vorteilen, die dem Schulunterricht überhaupt eigen sind: dem Wetteifer, der gemeinsamem Lernen entspringt, der Förderung durch Beispiel und Vergleich. Dazu kommt dann die von den Konservatorien nach Art der Universitäten und Hochschulen gebotene Möglichkeit einer vielseitigen Ausbildung, die leichte Gelegenheit nicht bloss für das eine Hauptfach, sondern auch für die notwendig dazu gehörigen oder von persönlicher Neigung gewiesenen Nebenfächer gute Lehren und Muster zu finden.

Diese vielseitige Ausbildung stellen alle unsere Konservatorien an die Spitze ihrer Einladungsprospekte und thatsächlich eignen sie sich auch bevorzugte Schülerindividuen gar nicht so selten an. Jeder kennt in seinem

Bekanntenkreis etliche solche Tausendsasas, die ein halbes Dutzend Instrumente spielen, die singen, komponieren, zur Not auch noch schriftstellern und die für Dirigentenstellen bis zu einem gewissen Grad unbezahlbar sind. Es lässt sich aber nicht verkennen, dass diese Vielseitigkeit doch zu eng musikalisch verstanden wird. Wer die Lehrpläne unserer deutschen Konservatorien mit denen der altitalienischen, die sich auf die Mehrzahl der neuitalienischen fortgeerbt haben, vergleicht, bemerkt sofort eine auffällige Lücke. Sie betrifft die allgemeine Bildung. Noch das alte Prager Konservatorium legte auf diesen Teil der Musikererziehung ersichtlichen Wert, teilte die Lehrgegenstände in A. Musikalische, B. Litterarische und forderte für die Klasse B: 1. Religion in Verbindung mit biblischer Geschichte, 2. deutsche Sprachlehre, Orthographie und schriftliche Aufsätze, 3. Arithmetik, 4. Naturgeschichte nebst einer kurzen Anthropologie, 5. Logik, 6. Geographie und Geschichte, 7. Prosodie, Metrik, Poesie und Ästhetik, 8. Geschichte der Musik, 9. Italienische Sprache. Von diesem Programm mag ein guter Teil auf dem Papier geblieben sein, aber das Prinzip war doch anerkannt. Unsere heutigen Konservatorien fordern als litterarischen Teil nichts als 1. Geschichte und Ästhetik der Musik, 2. Italienische Sprache. Die werden ja für die Musik ganz eigens gebraucht. Im übrigen rechnen sie mit einem Schülerstand höherer Art, bei dem die allgemeine Bildung als selbstverständlich vorauszusetzen ist, und unterlassen es sogar, sich bei der Aufnahmeprüfung von der Richtigkeit dieser Voraussetzung zu überzeugen. Nur eins unserer neuesten und bedeutendsten Konservatorien, die Königliche Hochschule für Musik in Berlin, hat sich gegen diese bisherige Auffassung dadurch erklärt, dass es von seinen Aspiranten die Berechtigung zum einjährigen Dienst verlangt. Das ist das Geringste, was gefordert werden muss, um den deutschen Musikerstand vor grossem Schaden zu bewahren. Nichts hat sich an unseren Konservatorien so schlecht bewährt, als ihr Vertrauen auf die allgemeine geistige Mündigkeit der Zöglinge. Der deutsche Musikerstand ist darüber zu einem so grossen Teil in Unbildung geraten, dass die höheren Gesellschaftsklassen geneigt sind, auf Jeden mit Misstrauen und Herablassung zu blicken, der ihm angehört und sich über Jeden zu wundern, der diese Behandlung nicht verdient. Der heutige Durchschnitt steht tief unter dem der Schulchorzeit und die alten allgemeinen Künstlerlaster: Einseitigkeit, Eitelkeit, Neid, Falschheit, Intrigue, Libertinität sind namentlich bei den der Verderbnis durch die Öffentlichkeit ausgesetzten Musikern so hoch entwickelt und so häufig, wie das die frühere Zeit nicht einmal vom Theater kannte. Ein anständiger Prozentsatz unserer Virtuosen und berühmten Leute ist reif für einen neuen Sachsenspiegel. Das könnte auf sich beruhen, wenn nicht dadurch der ganze Musikbetrieb so prosaisch und vulgär, der Ideale bar und mit Spekulantentum und Marktschreierei so durchsetzt würde, dass geistige Ziele und Richtungen, Wissen und Ideen in dieser Agentenarena kaum noch etwas bedeuten. Dieser Niedergang und diese

Unbildung zeigt sich in der hohen Ästhetik, die die heutige Musik narret, ebenso wie in dem grösseren Teil ihrer Fach- und Bedarfspresse, in ihrem Hang zu liebevollen oder giftigen Personalien, ihrer Verlegenheit um wertvolle Themata, er zeigt sich in dem Mangel an Verständnis und Teilnahme für aussermusikalische Fragen, die uns auch bei angesehenen Musikern begegnet, er zeigt sich in ihrer Unfähigkeit, Missstände und Mängel rechtzeitig zu erkennen, aus ausgetretenen Wegen zu neuen zu schreiten, er zeigt sich in einem wilden und verblendeten Parteiwesen, in dem Respekt vor vordringlichen und lauten Stimmen, er beeinträchtigt endlich auch merkbar genug das Musizieren selbst, die Komposition und noch mehr die Reproduktion. Von Leuten, die nicht einmal ihre eigenen termini technici richtig aussprechen, die sich jeder Denkthätigkeit entwöhnt haben, kann man nicht erwarten, dass sie den Gedankengang eines grossen Tonwerkes verstehen, eine breiter angelegte Vokalkomposition nach dem Texte aufzufassen, in die Sprache einer Instrumentalmusik wirklich einzudringen wissen. Wird ihnen doch die Unzulänglichkeit häufig genug verziehen, das Publikum beugt sich einem irgendwie zum Leuchten gebrachten Namen in der Mehrheit, die bestellte Kritik in zahlreichen Vertretern.

Dämonen der Zeit haben diese Zustände verschlimmert, ihre Wurzel liegt jedoch in der falschen Nachsicht, die unsere Konservatorien gegen die ungebildeten Elemente geübt haben. Es ist natürlich, dass bei ihnen zuerst die Abhülfe nachgesucht wird. Scheinbar ist sie leicht zu schaffen: unsere Konservatorien brauchten nur samt und sonders ihre Ansprüche an die Aspiranten zunächst auf die Höhe des Berliner Musters zu bringen; einige Generationen später könnte man mehr verlangen. Dass das geht, beweisen die Erfahrungen der Schulchorzeit. Nur steht der Durchführung solcher an sich einfachen Massregeln die Schwierigkeit entgegen, dass unsere Konservatorien mit ganz wenig Ausnahmen Privatunternehmungen sind, die mit der Konkurrenz zu rechnen haben. Der Musikerstand als solcher hat keine rechtsgültige Vertretung, also auch keinen Einfluss auf seine Schulen. Es bleibt nur die Einwirkung durch die öffentliche Meinung übrig, und damit diese sich bildet und wirkt, müssen die Musiker, die die Einsicht dafür haben, über jenen Haupt- und Grundschaden unserer Konservatorien aufklären, soviel sie können, und für seine Beseitigung agitieren.

Von den übrigen Mängeln, die in der Anklagelitteratur eifrig ausgebeutet werden, ist ein Teil sichtlich zufälliger und lokaler Natur oder auf die menschliche Schwachheit überhaupt zurückzuführen. Wir hören da von Direktionen, die nicht dirigieren, von trägen und unfähigen Lehrern, von Klassen, in denen auf den einzelnen Klavierschüler fünf Minuten, auf die Harmoniestunde fünfunddreissig zu korrigierende Hefte kommen und von ähnlichen Unregelmässigkeiten, die die Berichterstatter nicht erdichtet, aber frei zu verallgemeinern beliebt haben. Dem gegenüber darf einmal darauf hingewiesen werden, dass Betrieb und Anlage der deutschen Konservatorien

im Auslande häufiger zum Muster genommen worden ist, von England noch für das prachtvolle Royal College, und dass erst kürzlich wieder der Franzose Maurice Emmanuel der Gewissenhaftigkeit und Befähigung unseres Lehrpersonals ein glänzendes Zeugnis ausgestellt hat.[1])

Ein anderer Teil jener Ausstellungen betrifft dagegen allgemeine Verhältnisse. Die beiden Hauptwünsche sind: Unmittelbarere Einführung in die verschiedenen Arten des Musikerberufes, Verbesserung des theoretischen Unterrichts.

Es ist nicht bloss in der Musik eine alte Streitfrage: wie weit die Schule auf die Forderungen einer späteren Praxis einzugehen hat. Sie kann niemals absolut, sondern immer nur nach Zeit und Land, nach besonderen Umständen entschieden werden. Mendelssohn — um ein Beispiel zu geben — wies dem Leipziger Konservatorium die Hauptaufgabe zu, nur im allgemeinen gute Geiger, Klavierspieler, gute Musiker in grösserer Anzahl auszubilden. In welcher Weise sie ihre Kunst später verwenden wollten, das blieb dem Schicksal überlassen, man sah mit Recht davon ab, durch eingehendere Unterscheidung etwa zwischen zukünftigen Solisten und einfachen Orchesterspielern die Freiheit des Studiums und den idealen Sinn der Jugend zu schmälern. Mittlerweile ist die Zeit bedeutend kostbarer geworden: unsere medizinischen Fakultäten gliedern sich in ein Dutzend Sonderfächer, unsere Juristen fügen der Hochschule noch lange Vorbereitungskurse je für Richter, für Rechtsanwälte, für Verwaltungsbeamte, für Diplomaten hinzu. Auch die Musik hat diesen Gang wohl oder übel schon antreten müssen. Wir haben einige Schulen für Kirchenmusiker und Organisten, Schulen für Orchestermusiker, Seminare für Musiklehrer bereits in grösserer Anzahl. Wir werden aber in Zukunft diesem Spezialistenzug der Zeit noch viel mehr entsprechen und unsere Konservatorien noch strenger in bestimmte Abteilungen für Chordirigenten, für Konzertkapellmeister, für Opernkapellmeister, für Sänger, für Gesanglehrer, für Klaviervirtuosen, für Klavierlehrer u. s. w. gliedern und dafür sorgen müssen, dass in ihnen alles schon gelernt und geübt werden kann, was von unserem Musikwesen praktisch verlangt wird. Es wird ein starker prosaischer Thau auf die Schulzeit fallen, wenn gleich beim Eintritt die Frage gestellt wird: „was willst du werden?“, aber es wird damit auch manche Enttäuschung erspart, gesunde Kraft von Träumen abgelenkt und erreichbaren Zielen zugewendet werden. Schon jetzt ziehen manche junge Musiker die bescheidenere Schule einer kleinen Residenz den reicheren Instituten und Einflüssen der Grossstadt vor, wenn die Sache so liegt, dass sie dort einer gründlicheren Ausbildung in ihrem Spezialgebiet sicherer sind als hier. Die Allseitigkeit der Ausbildung hat an Wert eingebüsst; unsere Zeit

[1]) M. Emmanuel: Les Conservatoires de Musique en Allemagne. La Revue de Paris. März 1900.

ist den Humboldt'schen Universalgeistern nicht hold, sondern sie verlangt virtuose Spezialisten. Das kann man bedauern, aber nicht ändern.

Auch der theoretische Unterricht unserer Musikschulen wird sich dieser Zeitlage viel enger anzupassen, hier die Ziele zu beschränken, dort zu erweitern haben. Im ganzen fusst er noch auf jener Vereinigung ausübender und schaffender Kunst in derselben Person, die vom Mittelalter ab bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu jedem ordentlichen Musiker gehörte, heute aber bis auf eine Handvoll Virtuosen-Komponisten und bis auf die freien Fantasien der Organisten vollständig aus der Praxis verschwunden ist. Nur ganz selten kommt noch ein Kapellmeister oder Kantor in die Lage, von heute auf morgen ein Gelegenheitsstück schreiben zu müssen, unsere Klavierspieler begleiten nicht mehr nach blossen Bässen, unsere Sänger und Instrumentalisten brauchen nicht mehr die vorgelegte Stimme mit Verzierungen, Vorschlägen, Durchgängen und Cadenzen zu ergänzen; sie dürfens sogar nicht mehr. Nirgends wird noch vom Virtuosen eigene Erfindung und Setzkunst verlangt. Da darf ihm, wenn er nicht selbst darnach verlangt und Kompositionsberuf fühlt, auch die Schule diese Disziplinen ersparen und sich darauf beschränken, ihn nur soweit in die Formenlehre einzuführen, aber soweit mit französischer Sicherheit und Gründlichkeit, als es die heutige Vortragskunst erheischt. Es empfiehlt sich darum im theoretischen Unterricht zwischen Komponisten und ausübenden Musikern zu unterscheiden. Jene sollen alles lernen müssen, was sie brauchen und was sie fördert, diese aber von unnötigen Dingen entlastet werden. Niemand fragt heute einen Klavierspieler oder Geiger nach Meisterschaft im reinen vierstimmigen Satz, aber jedermann setzt voraus, dass er die Kompositionen, die er allein oder mit anderen vorträgt, nach Form und Geist, im einzelnen und ganzen versteht und beherrscht. Darnach kann ihm das ermüdende jahrelange Aussetzen von Choralbässen erlassen werden. Es giebt kürzere und einfachere Wege im Hören von Harmonien und Modulationen Sicherheit und Leichtigkeit zu erlangen, das Gefühl für Melodie und Stimmführung zu entwickeln und die nötigen Kenntnisse von Form und Architektur zu erwerben. Dem ausübenden Musiker darf der theoretische Unterricht nicht isoliert erteilt, sondern er muss mit den praktischen Studien verbunden werden. Der Klavierschüler darf nicht zu einem besonderen Harmonielehrer geschickt, sondern er soll von seinem eigenen Klavierlehrer gleich von den Czerny'schen Etuden ab in Accordwesen, Formenbau und in alle ihm nötige Theorie eingeführt werden. Und wie bei ihm muss bei allen Instrumentalisten und bei den Sängern der theoretische dem praktischen Fachunterricht einverleibt sein. Diese Methode ist für die Lehrer schwer und anspruchsvoll, aber auch anregend und ein Schutz gegen Versauern; ganz gewiss aber wird dabei freudiger und mehr gelernt als auf den heutigen Wegen des theoretischen Unterrichts, die häufig genug nur zu papiernen Früchten führen, nicht ins Innere, oft nicht einmal ins Ohr dringen. Der

innigen Verschmelzung von Theorie und Praxis hat die alte Zeit einen grossen Teil ihrer musikalischen Erfolge zu danken gehabt, sie hat sie deshalb auch für den eigentlichen Komponistenunterricht durchgeführt. Bei Händel, bei Bach, bei allen Meistern, über deren Lehrgang Nachrichten vorliegen, war das Abschreiben und alsbaldige Nachbilden bedeutender Kompositionen die Hauptschule; Dittersdorf hat seine ersten Sonaten und Konzerte, C. M. von Weber seine ersten Opern geschrieben ohne sich mit reiner Theorie viel abgegeben zu haben, noch Spohr befasst sich erst, als ihm, dem bereits berühmten Komponisten der Auftrag zum Oratorium „Das jüngste Gericht“ zukommt, mit dem näheren Studium der Fuge. Bis auf Beethoven, dessen Kontrapunktstudien sich bekanntlich eigens verfolgen lassen, treten in der Ausbildung der Komponisten die abstrakten Übungen in die zweite Linie. Wir müssen heute auf die elementare und technische Festigkeit der Kompositionsschüler notgedrungen ein stärkeres Gewicht legen als die Vorfahren, da die Zeit diese Grundbedingung nicht mehr vererbt, aber wir sollten nie vergessen, dass die Übungen im Kontrapunkt des beständigen Gegengewichts der freien Komposition und des Studiums der Meisterwerke bedürfen, wenn nicht die Phantasie Schaden leiden soll.

Der theoretische Unterricht und die Theorie ist von jeher mit Reformvorschlägen reicher bedacht, in den letzten Jahren wieder einmal fast bestürmt worden. Zugleich aber sind auf diesem Gebiet die Musiker besonders konservativ, zu Zeiten zur Absperrung geneigt. So scheint die deutsche Theorie seit langem nichts mehr vom Ausland lernen zu wollen. Frankreich hat das Musikdiktat lange, lange gehabt, ehe bei uns jemand auf seinen Nutzen aufmerksam machte; es besitzt schon seit A. Reicha vorzügliche Lehrbücher der Melodik und der Rhythmik, wir ignorieren die selbständige Bedeutung dieser Lehrfächer noch heute. Es scheint als sollte unsere ganze theoretische Kraft für immer und ewig in der Harmonik festliegen; hier blüht einerseits die Fabrikarbeit in immer neuen Lehrbüchern, die nichts als alte Weisheit nochmals aufwärmen, andererseits eine scholastische Versessenheit, die sich mit dem Aufgebot von Naturwissenschaft und Philosophie um Kleinigkeiten, Nebensachen und selbstverständliche Dinge müht und streitet. Darüber werden zeitgemässe Aufgaben und Pflichten vernachlässigt, daher ist es mit gekommen, dass unsere Konservatorien sich erst sehr spät und noch heute nicht vollständig mit der neudeutschen Musik abgefunden haben; ebenso stehen sie der grossen Bewegung, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Wiederbelebung alter Tonkunst gerichtet ist, noch sehr fern. Und doch geht gerade diese Bewegung die Musikschulen am nächsten an, ist doch ihr Hauptzweck: Vermehrung der musikalischen Bildung durch geschichtliches Wissen! Schon darum, weil die Musiker in diesem Punkt so weit hinter den bildenden Künstlern stehen, müssten die Konservatorien methodisch und lebhaft die durch die Neuausgaben gebotene Gelegenheit alte Meister und alte Kunst kennen zu

lernen ergreifen. Sie haben die Mittel und die Macht hier zu nützen und entscheidend zu fördern. So viel für die Organisation musikgeschichtlicher Bildung auch noch an Vorarbeiten fehlt, wenn nur ein einziges Konservatorium von Bedeutung eine Abteilung für alte Musik einrichten wollte, so würde sich das Meiste schnell und einfach finden.

R. Wagner war es, der vor nun bald vierzig Jahren (a. a. O.) den Musikschulen die Aufgabe zuwies, für geschichtliche Bildung in der Musik zu sorgen. Sie sollten nach seiner Meinung Stilbildungsschulen und nichts als Stilbildungsschulen sein, durch geschichtlichen Betrieb die Vortragskunst und das Stilgefühl ihrer Zöglinge bis zum höchsten Grad entwickeln; technische Ausbildung jeder Art sollte dagegen dem Privatunterricht überlassen bleiben. Die Verwirklichung seiner Idee auch im zweiten Teil würde die internationale Stellung der deutschen Musik stark gefährdet haben. Wir brauchen nicht bloss gute Musiker, wir brauchen sie heute und noch mehr in der Zukunft auch in einer Menge, die der Privatunterricht nicht decken kann. Da sonach die deutsche Musik die Konservatorien nicht entbehren kann, beruhigt es zu wissen, dass sie im grossen Ganzen das Vertrauen, das ihnen thatsächlich geschenkt wird, reichlich verdienen. Dass an einzelnen wichtigen Punkten zeitgemäss reformiert werden muss, lässt sich indessen nicht verkennen und darauf aufmerksam zu machen, war der Hauptzweck der hier gegebenen Ausführungen.

Aus Deutschlands italienischer Zeit.

Von

Hermann Kretzschmar.

655 **Nicolai** (Gustav). Arabesken für Musikfreunde. 2 Thle. Leipzig 1835. 8. br., unbeschn. (M. 8.) 5. —
Enthält u. a.: Der Musikfeind. Ein Nachtstück. — Das Musikfest zu Ephyrä. Ein Schwank. — Nicolo Paganini (II, Seite 187—236).

656 — Dasselbe. Thl. I: Der Musikfeind. Ein Nachtstück. Novelle. Leipzig 1835. 8. 294 S. (M. 4.) Hldr. Gestemp. 1. 50

657 **Nicolai** (Otto). Mendel (H.). Otto Nicolai. Eine Biographie. Hrsgg. von d. Tonkünstlerverein zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 1868. gr. 8. 144 S. br. 1. 50

658 **Nohl** (L.). Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik u. ihre Bedeutung für den Musiker. Gekrönte Preisschrift. Braunschw., 1885. 8. br. 3. —

659 — Neues Skizzenbuch. Zur Kenntniss der deutschen, namentlich der Münchener Musik- u. Opernzustände der Gegenwart. 2. Ausg. München 1876. 8. 464 S. br. (M. 5.) 2. —
Inhalt: Briefe u. Berichte. — Der Münchener Frühling von 1868. — Richard Wagner's Meistersinger von Nürnberg.

660 — Musik und Musikgeschichte. Karlsruhe 1876. gr. 8. 15 S. br. —. 75

661 — Allgem. Musikgeschichte. Populär dargestellt. Leipzig, Reclam, o. J. 16. 320 S. Orgl.-Lwd. —. 75

662 — Musiker-Briefe. Eine Sammlung Briefe von C. W. v. Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, C. M. v. Weber u. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nach den Originalen veröffentlicht. Leipzig 1867. gr. 8. X, 354 S. Eleg. Orgl.-Lwd. (M. 7.50) 4. 50

663 **Offenbach.** Offenbach in Amerika. Door hem zelven beschreven en door S. M. N. Calisch naverteld. Amsterdam 1877. 8. 123 p. br., im illustr. Orgl.-Umschlag mit Portr. 1. 50

664 **Olthof.** Widmann (B.). Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof. Leipzig 1889. gr. 8. 5 S. Text, 25 S. Musik. br. Ausschn. 1. 50

665 **Oper, Die Geschichte der, in Deutschland.** Zürich 1890. 4. Mit 2 Kunstbeilagen: „Leop. Mozart u. seine Kinder Mariane u. Wolfgang" (De Carmontelle del., Delafosse sc. 1704), und: Scene aus Kaiser's Oper „Hannibal". 25 S. br., im Orgl.-Umschl. 3. —

666 **Opernführer,** Der. Führer durch die Opern. 220 Operntexte nach Angabe des Inhalts der Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Hrsgg. v. Leo Melitz. Bis zur Gegenwart ergänzt von Henning von Koss. Neue verm. Aufl. Berlin (1905). 8. VIII, 284 S. Orgl.-Lwd. 1. —

667 **Orloff** (Greg.). Entwurf einer Geschichte der italien. Musik. Nach d. Französ. Leipzig 1824. gr. 8. Pp. 2. 50

668 **Ortlepp** (E.). Grosses Instrumental- u. Vokal-Concert. Eine musikalische Anthologie. 16 Bdchn. Stuttg., 1841. gr. 16. br. (M. 12.) 7. 50
Eine reiche u. interessante Sammlung von biographischen Mittheilungen, Anekdoten, Skizzen, etc., die auf Personen u. Ereignisse aus dem Musikleben Bezug haben.

669 — Dasselbe. 4—16. Bdchn. Stuttg. 1841. 16. In 2 Bdn. Eleg. Hlwd. 4. 50

670 **Osmin** (H.). Musik u. Musiker im Lichte des Humors u. der Satyre. Vers u. Prosa ausgewählt. Berlin 1899. 8. 88 S. br. 1. 50

671 **Palestrina. Baini** (Gius.). Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina. 2 vols. Roma 1828. gr. 4. Mit Portr. Hfrz. 25. —

672 — **Biographie** von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Zürich 1854. 4. Mit schönem lith. Bildn. (C. Scheuchzer del.), chin. Pap. 18 S. br. 2. 50

673 — **Kandler** (F. S). Ueber das Leben u. die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nachgelassenes Werk hrsgg. mit Vorwort u. Anmrkgn. von R. G. Kiesewetter. Leipzig 1834. gr. 8. br. Fehlt im Buchhandel. 7. 50

674 — **Wagner** (Peter). Palestrina als weltlicher Komponist. Strassburg 1890. gr. 8. 63 S. br. Diss. 2. —

675 — **Winterfeld** (C. v.). Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke u. deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's Forschungen dargestellt. Breslau 1832. 8. Pp. Fehlt im Buchhandel. 7. 50

676 **Papageno. Neues musikalisches Räthselspiel.** Tableau von 102 der berühmtesten Tonkünstler der Welt, vom 16. Jahrhundert ab, in Lichtdruck, nebst einer Tabelle mit Angabe, in welchem Jahr u. Ort dieselben

geboren u. gestorben sind, dazu 7 fein illustrierte Karten u. 1 Extra-Blättchen. Mit einer Erklärung des Spiels in 4 Sprachen. In eleg. Orgl.-Papp-karton. 1. 50

Die Kunst des Spieles besteht darin, sofort das Portrait desjenigen Tonkünstlers zu finden, dessen Namen sich jemand aus der Gesellschaft auf einer der sieben Karten gedacht hat.

677 **Paris. Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra.** Catalogue histor., chronolog., anecdotique, red. par Th. de Lajarte. 2 tom. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878. gr. in-8. Avec portraits gravés à l'eau-forte *(Lully, Campra, Rameau, Gluck, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Bibliothèque du théâtre de l'Opéra)* par le Rat. br., n. r. (fr. 40.) 20. —

Die „Quatrième periode: époque de Gluck" umfasst die unter der laufenden Nummer 222—380 beschriebenen Werke auf Seite 273—374 in Bd. I und Seite 1—60 in Bd. II mit den vollständigen Titeln, Inhaltsangabe mit Bezug auf Musik u. Text, historischem Ueberblick, etc.

678 — **Castil-Blaze.** Théâtres lyriques de Paris. L'Opéra-Italien de 1548 à 1856. Paris 1856. gr. in-8. 544 p. Eleg. Hlwd. 6. —

679 — **Dandelot** (A.). La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Les Grands Concerts symphoniques de Paris. 6. éd. Paris 1898. in-8. Av. fig. VIII, 224 p. br. 3. 50

680 — **Nuitter** (Ch.). *Archiviste de l'Opéra.* Le nouvel Opéra. 2. éd. Paris 1875. in-8. Av. 59 grav. sur bois d'après les dessins de Barrias, Benoist, Bernard, etc. VI, 257 p. Eleg. Hlwd. 3. —

681 — **Robert** (G.). La musique à Paris 1898—1900. Études sur les concerts — Programmes — Bibliographie des ouvrages sur la musique — Index des noms. Paris 1900. in-8. 431 p. br. (fr. 3.50) 2. —

682 — **Weckerlin** (J. B.). Catalogue bibliographique du Conservatoire de musique. Avec notices et reproductions musicales des principaux ouvrages de la réserve. Paris 1885. in-8. Av. 8 gravures. br. 12. —

683 **Paulus** (Joh.). Leben des Musikus Robert Auletes. Text zu e. noch unkomponirten Oper in den Pausen e. Concerts zu lesen und für zarte Seelen geschrieben. Leipzig 1823. 8. 157 S. kart. 4. —

684 **Peters. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters** für 1894. Hrsgg. von Emil Vogel. 1. Jahrg. Leipzig 1895. gr. 8. 116 S. br. Im Buchhandel vergriffen und selten. 10. —

Enthält u. a.: Vogel (E.). Musikbibliotheken nach ihrem wesentlichsten Bestande aufgeführt (Deutsches Reich. — Oesterreich-Ungarn. — Schweiz. — Italien. — Spanien. — Frankreich. — Belgien und Holland. — Grossbritannien und Irland. — Dänemark und Schweden. — Russland [S. 48—91]. — Friedlaender (Max). Zehn bisher ungedruckte Briefe von Franz Schubert [S. 92—115].

685 — — Dasselbe. 2. Jahrg. Leipzig 1896. gr. 8. Mit Titelbild (Joh. Seb. Bach's Bildn. u. Faks.). 82 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Chrysander (Fr.). Die Originalstimmen zu Händel's Messias. — Combarien (J.). L'influence de la musique allemande sur la musique française. — Liliencron (R. v.). Die Zukunft des evangelischen Chorgesanges. — Vogel (E). Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik.

686 — — Dasselbe. Das Titelbild fehlt. br. 2. —

687 — — Dasselbe. 3. Jahrg. Leipzig 1897. gr. 8. Mit Titelbild u. Faks. 102 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Vogel (E.). Bach-Portraits. — Vogel (E.). Händel-Portraits. — Friedlaender (M). Mozarts Wiegenlied. — Friedlaender (M.). Gluck und Mozart. — Vogel (E.). Schicksale der Borghese-Musiksammlung.

688 — — Dasselbe. 4. Jahrg. Leipzig 1898. gr. 8. Mit Titelbild u. Faks. 105 S. br. 3. —

Enthält u. a: Vogel (E.). Gluck-Portraits. — Kretzschmar (H.). Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners. — Friedlaender (M.). Balladen-Fragmente von Rob. Schumann. — Kleefetd (Wilh.). Bach u. Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomas-Kantorat 1722/23. — Schwartz (Rud.). Friedrich Grimmer. — Vogel (E.). Die älteste Singweise zu Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland".

689 — — Dasselbe. Eleg. Hfrz. 3. —

690 — — Dasselbe. 5. Jahrg. Leipzig 1899. gr. 8. Mit Titelbild u. Faks. (Haydns Bildn. nach dem Kupferstich von G. S. Facius in London). 103 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Vogel (E.). Joseph Haydn-Portraits. — Adler (G.). Musik u. Musikwissenschaft. — Schwartz (R.). Das erste deutsche Oratorium. — Vogel (E.). Zur Geschichte des Taktschlagens.

691 **Peters.** Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1899. Hrsgg. v. Emil Vogel. 6. Jahrg. Leipzig 1900. gr. 8. Mit 12 Mozart-Bildnissen u. Musiknoten. 102 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Vogel (E.). Mozart-Portraits. — Friedlaender (M.). Ein ungedrucktes Lied von Phil. Emanuel Bach. — Ein unbekanntes Jugendwerk Beethovens. — Der Originaltext von Beethovens „Ich liebe Dich".

692 — — Dasselbe. 7. Jahrg. Leipzig 1901. gr. 8. 123 S. br. Im Buchhandel vergriffen und selten. 10. —

Enthält u. a.: Schmidt (Leop.). Die wichtigsten Erscheinungen in der Musik seit dem Tode Rich. Wagners. — Koller (O.). Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie. — Kretzschmar (H.). Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. — Adler (G.). Beethoven u. seine Gönner.

693 — — Dasselbe. Hrsgg. v. Rud. Schwartz. 8. Jahrg. Leipzig 1902. gr. 8. 118 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Spitta (Fr.). Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangel. Kirchenmusik. - Kretzschmar (H.). Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. — Kretzschmar (H.). Aus Deutschlands italienischer Zeit. — Sandberger (Ad.). Mozartiana.

694 — — Dasselbe. 9. Jahrg. Leipzig 1903. gr. 8. 135 S. br. Im Buchhandel vergriffen u. selten. 10. —

Enthält u. a.: Seiffert (Max). Buxtehude-Händel-Bach. — Kretzschmar (Hans Friedrich Chrysander). — Kretzschmar (H.). Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. — Friedlaender (M.). Brahms Volkslieder. — Friedlaender (M.). Weberiana.

695 — — Dasselbe. 10. Jahrg. Leipzig 1904. gr. 8. 135 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Nef (K.). Clavicymbel und Clavichord. — Schering (Arn.). Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrh. — Sandberger (Ad). Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worten des Erlösers am Kreuze." — Kretzschmar (H.). Zum Verständnis Glucks. — Kretzschmar (H.). Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle.

696 — — Dasselbe. 11. Jahrg. Leipzig 1905. gr. 8. Mit 8 S. Musikbeilage. 146 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Seiffert (M.). Neue Bach-Funde. — Kretzschmar (H.). Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs. — Kretzschmar (H.). I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluss auf die folgende Zeit. — Wallaschek (R.). Das ästhetische Urteil und die Tageskritik. — Müller (Paul). Ungedruckte Briefe von Hugo Wolf an Paul Müller.

697 — — Dasselbe. 12. Jahrg. Leipzig 1906. gr. 8. Mit Musikbeispielen. 128 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Riemann (H.). Das Problem des Choralrhytmus. — Nagel (W.). Ueber das Romantische in der deutschen Musik. — Kretzschmar (H.). Mozart in der Geschichte der Oper. — Kretzschmar (H.). Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik.

698 — — Dasselbe. 13. Jahrg. Leipzig 1907. gr. 8. Mit Musikbeispielen. 147 S. br. 3. —

Enthält u. a.: Spitta (Fr.). Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung. — Rietsch (H.). Die künstlerische Auslese in der Musik. Kretschmar (H.). Robert Schumann als Aesthetiker. — Kretzschmar (H.). Ueber die Bedeutung von Cherubinis Ouverturen u. Hauptopern für die Gegenwart. — Schwartz (R.). Zur Hassler-Forschung. — Zu den Texten der weltlichen Madrigale Palestrinas.

699 — — Dasselbe. 14. Jahrg. Leipzig 1908. gr. 8. Mit Musikbeispielen und Textfiguren. 154 S. br. 4. —

Enthält u. a.: Friedlaender (M.). Ueber die Herausgabe musikalischer Kunstwerke. — Aus Eduard Griegs Briefen an den Stifter der Musikbibliothek Peters. — Seiffert (M.). Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister. — Schwartz (R.). Zur Geschichte des Taktschlagens. — Kretzschmar (H.). Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper. — Kretzschmar (H.). Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhisterie. — Wolf (Joh.). Neue Beiträge zur mittelalterlichen Musik.

700 — — Dasselbe. 15. Jahrg. Leipzig 1909. gr. 8. Mit Musikbeispielen. 132 S., u. Musikbeilage 8 S. br. 4. —

Enthält u. a.: Adler (G.). Ueber Heterophonie. — Abert (H.). J. G. Noverre und sein Einfluss auf die dramatische Ballettkomposition. — Kretzschmar (H.). Zwei Opern Nicolo Logroscinos. — Kretzschmar (H.). Die Jugendsinfonien Joseph Haydns.

701 — — Dasselbe. 16. Jahrg. Leipzig 1910. gr. 8. Mit Musikbeispielen. 131 S. br. 4. —

Enthält u. a.: Kroyer (Th.). Dialog und Echo in der alten Chormusik. — Riemann (H.). Spontane Phantasietätigkeit u. verstandesmässige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion. — Friedlaender (M.). Van Swieten u. das Textbuch Haydns zu den Jahreszeiten. — Kretzschmar (H.). Das Notenbuch der Zeumerin. — Kretzschmar (H.). Volksmusik u. höhere Tonkunst.

702 **Pfohl** (F.). Die moderne Oper. Leipzig 1894. 8. Mit dem Portr. Peter Cornelius u. Musikbeisp. 401 S. br. (M. 5.) 3. —

Inhalt: Die moderne Oper. — Peter Cornelius und „Der Barbier von Bagdad". — Die Spätromantik und die Nachblüthe der grossen Oper. — Verdi. — Der Verismus u. seine Gefolge. — Die komische Oper. — Die volksthümliche Richtung.

703 — Quer durch Afrika. Wüsten- u. Urwaldabenteuer einer Pianisten. Leipzig 1891. gr. 8. 84 S. br. —. 75

Richard Bertling in Dresden-A., Victoriastrasse 6.

1910

704 **Phalesius en Bellerus.** Goovaerts (Alf.). De muziekdrukkers Phalesius en Bellerus te Leuven en te Antwerpen 1546—1674. Uit het Fransch vertaald door Edw. van Bergen. Antwerpen, Leiden, 1882. gr. 16. Mit 2 Faks.-Tfln. 74 S. br., unbesch. 3. —
Pierre Phalèse, eigentlich van der Phaliesen. — Jean Bellère, eigentlich Beellaerts.

705 **Piccini.** **Desnoiresterres** (G.). Gluck et Piccini 1774—1800. 2. éd. Paris 1875. 8. br. 3. 50

706 — **Ginguené** (P. L.). Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni. Paris, an IX. (1800). gr. 8. IV, 144 p. br. 7. 50

707 **Polen.** Karazowski (M.). Rys historyczny opery polskiéj poprzedzony szczegółowym pogladem na dzieje muzyki dramatycznéj powszechnéj. Warszawa 1859. gr. 8. Mit 5 schön lith. Porträts. 360 S. Eleg. Hlwd. Mit Doubl.-St. 6. —
Die Porträts stellen dar: Wojciech Bogusławski. — Maciej Kamienski. — Jan Stefani. — Józef Ksawery Elsner. — Karol Kurpinski.

708 **Polko** (E.). Musikalische Märchen, Phantasien u. Skizzen. 3 Reihen (Bde.). (I: 17., II: 9., III: 5. Aufl.) Leipzig 1875—79. gr. 16. Mit Textholzschn. nach J. C. Lödel u. S. Thon. (M. 18.) 7. 50

709 **Prüfer** (Arth.). Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrh. Leipzig 1890. gr. 8. III, 67 S., 236 S. Musik in Partitur. br. Diss. 4. —

710 **Pudor** (H.). Das Heroentum in der deutschen Musik. Dresden 1891. gr. 8. br. 1. —

711 **Regensburg.** Mettenleiter (Dr. Dom.). Aus der musikal. Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Aus Archivalien u. sonstigen Quellen bearb. Regensburg 1866. gr. 8. VIII, 288 S. br. (M. 6.) 4. —

712 (**Reichardt,** Joh. Fr.). Vertraute Briefe über Frankreich. Auf einer Reise im Jahre 1792 geschrieben. (Hrsgg. von J. Frei.) 2 Thle. Berlin, bei J. Fr. Unger, 1792—93. 8. Mit gestoch. u. zugleich hübsch altilluminierter Titelvignette (Jakobinermütze von Eichenkranz umgeben). XIV, 354 u. 445 S. Hfrz. Selten. 10. —
In dem von dem Herausgeber signierten Vorbericht erwähnt derselbe, dass diese Briefe eines „deutschen freien Mannes“, den er jedoch nicht bei Namen nennt (Holzmann u. Bohatta, Anonymen-Lexikon I, 275 bezeichnen J. F. Reichardt als den Verfasser) an dessen „vertrauteste Freundin“ gerichtet seien. Dieselben sind höchst interessant und beschäftigen sich auch öfters mit Musik und Theater. u. a. mit Rameau, Gluck, etc. — Eitner scheint diese Ausgabe der „Vertrauten Briefe“ nicht gekannt zu haben, wenigstens verabsäumt er es, dieselbe in seinem Quellen-Lexikon der Musiker VIII, 164 aufzuführen, während er die spätern „Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 u. 1803“ dort erwähnt.

713 — Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den JJ. 1802 u. 1803. 2. Aufl. 2. Thl. Hamburg 1805. 8. Hldr. 2. —

714 — Dasselbe. 2. Aufl. 3. Thl. Hamburg 1805. br., unbeschn. 2. —

715 — **Pauli** (Walter). Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1903. gr. 8. VII, 228 S. br. 6. —

716 — **Schletterer** (H. M.). Joh. Friedr. Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit. Leipzig, o. J., (Augsburg 1865). gr. 8. VIII, 662 S. Eleg. Hfrz. (M. 13.) 6. —

717 **Reinecke.** **Wasielewski** (W. J. v.). Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken u. Schaffen. Leipzig, o. J. (1893). 8. Mit R.'s Portr. Eleg. Orgl.-Lwd. (M. 4.) 2. 50

718 **Reissmann** (Aug.). Allgem. Geschichte der Musik. 3 Bde. München, Leipzig, 1863—64. gr. 8. Mit zahlr. Notenbeispielen im Text, Zeichnungen, sowie 59 vollst. Tonstücken. In 2 eleg. Hfrzbdn. (M. 38.) 12 —

719 — Dasselbe. In 3 eleg. Hlwdbdn. 12. —

720 — Illustr. Geschichte der deutschen Musik. Leipzig 1881. gr. 8. Mit zahlr. Musikbeispielen, 145 Holzschnittabbldgn. von authentischen Portraits, etc. u. 8 Beilagen (darunter 7 Faksimiles). X, 482 S. Orgl.-Hfrz. (M. 16.) 5. —

721 — Grundriss der Musikgeschichte. Leipzig (1870). gr. 8. br. (M. 2.25) 1. —

722 — Leichtfassliche Musikgeschichte in 12 Vorlesungen. Berlin 1877. 8. 212 S. br. (M. 4.) 1. 50

723 — Dasselbe. Hlwd. 1. 50

Die Gründung und rasche Verbreitung der „Internationalen Musikgesellschaft“ hat den erfreulichen Beweis erbracht, dass auch heute noch das Gefühl für Einheit der Kunst lebendig und die Bereitwilligkeit der musikalischen Nationen zu gemeinsamer Arbeit stark genug vorhanden ist. Die grosse Bedeutung, die das Nationalitätsprinzip in der Politik unserer Zeit berechtigter Weise erlangt hat, ist demnach nicht im stande gewesen das alte, hohe Ideal einer nicht bloss in Religion, sondern in der Kultur überhaupt verbrüderten Menschheit zu vernichten oder nur auf längere Dauer zurückzudrängen.

Dass die Arbeiter am gleichen Werke beständig in Fühlung und Verbindung bleiben, ist ein ökonomischer Grundsatz, dessen Notwendigkeit und Nutzen von niemandem bestritten wird. Will man ihn in der Musik geschichtlich belegen, so bietet auch die Gegenwart Beispiele genug. Schon der Blick auf Italien zeigt, wie auch ein hervorragend begabtes Volk durch Isolierung tiefen Schaden erleidet: es ist durch die Vernachlässigung der Instrumentalmusik in kritischer Zeit rückständig geworden. Noch klarer fordern die Lehren der Vergangenheit den internationalen Betrieb der Musik, fordern ein fortwährendes Aufmerken auf wichtige Neuerungen ausserhalb der Grenzpfähle und Sprachschranken, fordern Schritt zu halten und zu wetteifern. Keinem zweiten Volke ist diese Lehre seiner Zeit empfindlicher zu teil geworden als dem deutschen. Dadurch, dass es versäumte im richtigen Augenblick und mit der vollen Entschiedenheit sich die italienische Monodie d. h. den begleiteten Sologesang anzueignen, ist seine Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts in eine Fremdherrschaft geraten, die künstlerisch und wirtschaftlich schwer auf ihm gelastet hat.

Es ist nicht zwecklos bei dieser Zeit wieder einmal zu verweilen. Wir haben ja diese Fremdherrschaft, deren Zwingburg die Oper bildete, schliesslich durch einen Flankenangriff, durch die Leistungen der deutschen Instrumentalmusik, gebrochen, und sind folglich glücklicher und energischer gewesen als die Engländer, deren Musikbühne sie sich bis heute gefallen lässt. Aber vollständig sind ihre Folgen auch bei uns noch nicht überwunden. Sie wirken noch in zwei Übelständen von praktischer Bedeutung nach: wir unterschätzen die Kunst unserer ehemaligen Tyrannen, der Komponisten der

Neapolitanischen Schule, und wir erklären die deutsche Musik des achtzehnten Jahrhunderts vielfach falsch.

Unter der italienischen Oper des achtzehnten Jahrhunderts stellt sich der heutige gebildete deutsche Durchschnittsmusiker den höchsten Superlativ von Afterkunst vor, eine in einförmiger Schablone gehaltene Musik, die sich um die Handlung nicht kümmerte, sondern nur der Virtuosität der Sänger zu dienen suchte, einen äusserlichen, eitlen, auf sinnliche Effekte gerichteten Singsang ohne alle geistigen, geschweige gar dramatischen Ziele und Ideale. Der blosse Namen der Neapolitaner hat für unsere Zeit etwas Abschreckendes und nicht bloss Zeitungen und wertlose Handbücher bestärken diese Auffassung, sondern sie kehrt auch in Arbeiten wieder, die einen wissenschaftlichen Charakter beanspruchen. „Die Kunst der Kehle war alles, und dass jede Charakteristik in der phalanxgleichen, in jeder Oper aufmarschierenden Arienreihe verschwinden musste, versteht sich von selbst“ — sagt Heinrich Bulthaupt in seiner „Dramaturgie der Oper“. Besonders viel zu leiden haben die Neapolitaner, so oft Gluck erwähnt wird; nur A. B. Marx hat auch bei dieser Gelegenheit wieder seine kritische Fähigkeit bewährt. Die Stellung der anderen Gluckgelehrten vertritt am schärfsten H. Bitter, der in seiner „Reform der Oper durch Gluck“ behauptet: die italienische Oper habe „keinen anderen Zweck, keine höhere Bestimmung gehabt, als die, den Zuhörern angenehme Eindrücke zu hinterlassen, nie deren Leidenschaften aufzuregen, nie auf die tieferen Empfindungen der Seele einzuwirken“.

Es ist kaum anzunehmen, dass sich derartige Beurteiler die Tragweite ihrer Aussagen klar gemacht haben. Sie richten damit nicht bloss die an der Sache zunächst beteiligten Komponisten und Sänger, sondern sie erklären das ganze civilisierte Europa des achtzehnten Jahrhunderts für ein Narrenhaus. Denn die Liebe zur italienischen Oper war von Petersburg bis Palermo, von Lissabon bis Warschau überall die gleiche, und sie durchdrang alle Stände. Dieser Umstand allein legt es wohl nahe, dass der Sachverhalt ein wenig anders gewesen sein muss und eine genauere Prüfung bestätigt das.

Die Zweifel an der Gründlichkeit der heutigen Gegner der Neapolitaner drängen sich schon auf, wenn man dem Gegenstand nur von der statistischen Seite her näher tritt. Da bringt z. B. W. Riehl in seinem Aufsatz über Hasse[1]) ein Kleeblatt der drei bedeutendsten Opernkomponisten der Neapolitanischen Schule aus den Namen A. Scarlatti, Fr. Durante, A. Hasse zusammen. Nun ist die Beschränkung auf diese Dreizahl an sich etwas kühn, aber sie wird dadurch geradezu frivol, dass Durante, der grosse Kirchenmusiker, keine Note für das Theater geschrieben hat. In ähnlicher Weise haben auch Bitter und Genossen die nötigen Vorarbeiten verwahrlost. Was aber die Sache selbst betrifft, so lässt sich an der allgemein eingeführten,

[1]) Musikalische Charakterköpfe I.



auch von ernsten Leuten wie Chrysander gebrauchten Bezeichnung „Konzertoper“ allein nachweisen, dass wir mit unserer Betrachtung und Beurteilung des Neapolitanischen „dramma in musica“ auf einen falschen Standpunkt geraten sind.

R. Wagner hat unsere Zeit wieder darüber belehrt, dass die Oper zum Drama und zum Theater gehört, wir haben aber noch zahlreiche Hinterwäldler, die sie zur Musik rechnen wollen und darnach ihre Ansprüche formulieren. Diese gleiche hinterwäldlerische Auffassung hat auch die „Konzertoper“ des achtzehnten Jahrhunderts entdeckt. Kein Zweifel, unsere Ururgrossväter besuchten Opernvorstellungen unter anderem auch um Arien zu hören und sich an den Leistungen der Sänger zu erfreuen. Aber nur unter anderem und nicht lediglich zu diesem Zweck. Die Hauptsache war ihnen ein Theaterstück nach ihrem Geschmack zu sehen. Dieser Geschmack ging auf sehr bunte, abenteuerliche, abwechselungsreiche Handlungen hinaus, er verlangte, dass ungeheuer Viel passierte und möglichst viel Unerwartetes und Überraschendes. Alle Künste mussten ihm etwas bieten, auch die Reitkunst, die Oper musste, wie man das heute sagt, ein Gesamtkunstwerk sein, in dem die Musik gar nicht immer die erste Stelle einzunehmen brauchte. Weil Metastasio alle diese Erwartungen am schönsten befriedigte, war er der beliebteste Operndichter der Zeit und beherrschte mit einem halben Hundert Librettis die Bühnen dermassen, dass andere Poeten nicht aufkamen, und alle Komponisten drei Generationen hindurch immer wieder zu seinen Büchern griffen, die fleissigsten die Hauptstücke Metastasios zwei-, drei-, vier- ja fünfmal in Töne setzten. Daneben hatte dieser gefeierte Metastasio, den als Hofpoeten zu besitzen Maria Theresia als den grössten Glücksumstand ihres Lebens erklärte, den nicht bloss seine Landsleute, sondern auch Deutsche wie J. A. Hiller über Sophocles und Euripides stellten, auch noch andere Vorzüge, vor allem eine Virtuosität im Abfassen und Einstellen von Sentenzen, die wahrscheinlich unserem Schiller zum Muster gedient hat. Aber er hatte auch seine grossen Fehler: Schematismus in der Führung und Motivierung der Handlung, ans Kindertheater erinnernde Übertreibung in der Güte oder in der Bosheit der Hauptpersonen; der stärkste bestand jedoch in dem musikwidrigen Charakter seiner Dramen. Dieser Vorwurf würde im achtzehnten Jahrhundert Entrüstung erregt haben, denn die Zeitgenossen Metastasios rühmten am meisten gerade den Wohllaut seiner Verse und thatsächlich klingen die Vierzeiler, mit denen er die Scenen zu schliessen pflegte, schon gelesen wie Musik. Aber die Fabeln allein sinds zuweilen, die den Komponisten durch den Mangel einer grossen Idee in Verlegenheit setzen, immer aber ists ihre Entwickelung, das der Gegenwart aus der Meyerbeer'schen Richtung bekannte Intriguensystem. An diese in Überfülle vorhandenen Dialoge, die geschäftsmässig berichten und verhandeln, kann die Musik weder mit ihrer Gefühls- noch mit ihrer Bilderkraft heran. Sie füllen die Scene vom Anfang bis zum Ende

mit einem Übermass von Prosa. Dieses auszugleichen, verfiel Metastasio auf die Auskunft, jede Scene mit einem musikalischen Anhang zu schliessen. Er gab da zwei Vierzeiler zu Tummelplätzen der Leidenschaften und Empfindungen zu, ohne Rücksicht darauf, ob es die Handlung forderte oder auch nur erlaubte. In dieser dichterischen Anlage ruhte das Hauptgebrechen der Neapolitanischen Oper, sie zerriss die Einheit und Gleichmässigkeit der Komposition und zwang auch die grössten Künstler mit einer Musik ersten und einer zweiten Grades zu arbeiten. Jene, eine wirkliche Vollmusik, war nur bei dem Vierzeiler möglich, die leider ziemlich alle auf dieselbe Form, die dreiteilige da-capo-Arie zielten; von ihr scharf geschieden war die Halbmusik der Dialoge, deren Natur mit dem Wort secco-Recitativ ja treffend gezeichnet wurde. Dieses „secco“ sagt deutlich genug, dass in diesen Teilen des Textes niemand etwas Musikalisches erwartete. Aber es ist ein Irrtum anzunehmen, dass sich während dieser langen Recitativpartien das Opernpublikum schwatzend langweilte, wie das ja im modernen Italien häufig vorkommt. Wer das behauptet, hat seinen Metastasio nicht gelesen. Da trat eben das Schauspiel in seine Rechte und bot Spannung und Aufregung, vielleicht sehr nichtige, aber doch wirksame zur Genüge. Dass die Sänger mit solchen Recitativen durch Betonung und Darstellung trotzdem Lorbeer pflücken konnten, wissen wir aus italienischen, englischen und Hamburger Opernberichten der Zeit. Es sind vorwiegend musikalische Feinschmecker gewesen wie Burney, Heinse, Schubart, durch die sich die Meinung hat verbreiten können, dass das Publikum des achtzehnten Jahrhunderts nur Teilnahme für die Arien gehabt habe. Die Komponisten allerdings vernachlässigten das Seccorecitativ ungebührlich. Man trifft Partituren in Menge, in denen sie hier für die Singstimme nur die Worte und keine Noten hingeschrieben haben, andere wo wenigstens noch durch den Bass die Harmonie angegeben ist. Auch diejenigen, die alles ausschrieben, arbeiteten hier sehr flüchtig und liessen sich zahlreiche Gelegenheiten zum Ausdruck entgehen.

Nur eine Ausnahme giebts, bei der die Meister sich auch im Dialog anstrengten. Das sind die Stellen hochnotpeinlicher Natur, die kritischen Momente, wo es sich um Entscheidungen über Leben und Tod handelt, wo die Würfel über Glück und Unglück fallen. Da setzt das sogenannte Recitativo accompagnato, das ja schon Monteverdi hat, ein, da fängt zu dem Cembalo das Orchester an zu sprechen. Das sind in der Regel Stellen grosser Kunst; mit ihren begleiteten Recitativen hat die Neapolitanische Oper über ihren engeren Kreis weit hinaus gewirkt: das Melodram ist aus ihnen hervorgegangen, die instrumentale Programmmusik des achtzehnten Jahrhunderts durch sie neu belebt worden. Technisch musikalisch besteht der wesentlichste Teil von Glucks Reform darin, dass er das Recitativo accompagnato an die Stelle des Seccorecitativs setzte und damit die Scheidung in der Opernmusik wieder beseitigte, die eine Folge der Metastasio'schen Dichtungen war. Merk-

würdig nur, dass er in seinen berühmten Vorreden zur „Alceste“ und zu „Paris und Helena“ diese Hauptsache und die mit ihr zusammenhängende Bedeutung, die die Natur und Anlage der Dichtung für das Musikdrama hat, hintanstellt. Wer aber der hier angerührten Frage nachdenkt, kommt zu dem Schluss: wie noch heute das Verhältnis zum Recitativ der wichtigste Prüfstein für Dichter, Komponisten, Sänger und Publikum in der Oper ist, so bewegt sich auch die ganze Entwickelung des Musikdramas um das Recitativ und mit Recht stellten die Florentiner den „stilo recitativo“ an die Spitze ihrer Erfindungen. Formell betrachtet ist die Geschichte der Oper in der Hauptsache die Geschichte des Recitativs und die grössten Meister des Musikdramas, Monteverdi, Cavalli, Gluck, R. Wagner haben sich am bedeutendsten auf diesem Gebiet bewährt.

Die Abschätzung der Neapolitanischen Oper als „Konzertoper“ ist also ein Missverständnis. Nun fragt sichs: wie steht es mit den Leistungen ihrer Vertreter in dem Teil der Opern, der, wenn wir von den begleiteten Recitativen absehen, als der einzig musikalisch volle in Betracht kommt, in den Arien? Sind da die verwerfenden Urteile richtig?

Ebenfalls nicht und zwar sind sie meistens deshalb falsch, weil ihnen ein viel zu geringes Beobachtungsmaterial zu Grunde liegt. Man kann geradewegs behaupten, dass die Mehrzahl der heutigen Gegner der Neapolitanischen Schule von ihr nichts kennen als die Arien der „Königin der Nacht“ und andere Mozart'sche Stücke, dazu noch etwas „Tod Jesu“ und einige schwächere Sologesänge Glucks. Nun ist allerdings unbestreitbar, dass die Neapolitanische Schule durchschnittlich viel zu sehr den Sängern entgegenkam, dass sie nicht bloss berechtigten Rücksichten auf ihre Individualität und ihr Leistungsvermögen Rechnung trug, sondern auch aufs äusserliche Brillieren und Paradieren hinarbeitete. Ein schales Koloraturgepränge liegt thatsächlich in der guten Hälfte dieser Arienmusik vor uns; wenn wir uns nicht selbst noch davon überzeugen könnten, müssten wir es den bedeutenden Männern aller Länder glauben, die sich schon im achtzehnten Jahrhundert darüber beklagt haben. Es sind darunter von Ben. Marcello bis zu Gluck und den beiden Mozarts nicht bloss namhafte Musiker, sondern auch Dichter und Schöngeister von geklärtem Geschmack vertreten, wie Addison und Gottsched.

Auch noch andere Schäden der Neapolitanischen Opernmusik haben den kritischen Zeitgenossen missfallen, vornehmlich ihre Weichlichkeit und Empfindsamkeit. In ihnen war sie ja das Kind des Südens und das Produkt einer Zeit, in der die heroischen Elemente, bis sie endlich vom Norden her, in Karl XII., in Peter und Friedrich dem Grossen wieder sich geltend machten, lange fehlten. Aber es bleibt doch immer noch zu prüfen, ob wir gut thun, deshalb mit den Aufgeklärten des achtzehnten Jahrhunderts über die ganze Neapolitanische Oper den Stab zu brechen. In das deutsche Verdammungsurteil mischte sich ein grosser Teil begründeten Zorns über diese welschen

Castraten, an die das darbende Land das Geld hinwarf, Entrüstung über diese ganze Fremdherrschaft, die den inzwischen erstarkten Poeten und Musikern der Heimat überall im Wege stand. Diese Ursachen sind für uns heute weggefallen und wir haben Grund uns wieder nach den Vorzügen und positiven Seiten dieser Neapolitanischen Opernkomponisten umzusehen. Sie haben welche, sie sind sogar geeignet mit ihnen unserer Gegenwart Genuss zu bereiten und zum Muster zu dienen. Um sie zu erkennen, darf man allerdings nicht an den absoluten Fortschritt in der Kunst glauben. Dieser unbedingte Fortschritt ist ein Phantom; die Geschichte kennt keine Reform, die nicht mit Verlust von Werten erkauft worden wäre. Jede Zeit hat ein Stück ihr eigentümlicher Kunst, das später in gleicher Vollkommenheit nicht wiederkehrt. Bei den Opern der Neapolitaner liegt diese originelle Grösse in der musikalischen Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesangs. Wenn Bitter davon nichts gemerkt hat, so ist das seine Schuld, die Folge ungenügender Geschichtskenntnis und musikalischer Unselbständigkeit. Aus der Geschichte hätte er wissen müssen, dass die lebenswahre und naturgetreue Wiedergabe dramatischer Affekte das aus der Renaissance übernommene Ideal war, das zur Erfindung der italienischen Oper führte und die Arbeit in ihr leitete. Bei gründlicherer musikalischer Bildung hätte er über die moderne Koloraturangst hinweg kommen und zum Wesen der grossen Monologe Majos, Teradellas, Jomellis, Trajettas durchdringen müssen, die er unter den Händen gehabt zu haben scheint. Quantitativ überwiegt gewiss die Menge leerer, tändelnder, äusserlicher Sologesänge auch bei den Meistern der Neapolitanischen Schule. Aber wie jede Charakteristik eines Typus nicht von der Abart, sondern vom Besten, was er umfasst, auszugehen hat, so muss auch mit dem Musikdrama der Neapolitanischen Schule verfahren werden.

In erster Linie sind die gewaltigen Bilder erschütterten, verzweifelten, gebrochenen Gemütszustandes ins Auge zu fassen, die sie enthält. Dass sie es gewesen sind und nicht die Zugeständnisse an äusseren Sängerruhm und an Ohrenschmaus, wegen deren das achtzehnte Jahrhundert die italienischen Meister und ihre Werke bewunderte, das lässt sich hinreichend aus den Analysen und Beschreibungen ersehen, die W. Heinse in seiner berüchtigten „Hildegard von Hohenthal“ gegeben hat. Es gilt heute dieser Seite der italienischen Oper zu Nutz und Frommen unserer Komponisten und Sänger wieder näher zu treten, Vorurteile abzulegen, zu einer gerechten Würdigung zu gelangen und zu lernen. Das ist ein Dienst, den die Musikwissenschaft unserer Praxis schuldig ist, dem sie sich aber befremdend lange entzogen hat.

Die Ärmlichkeit der über die Neapolitaner vorhandenen neuen Litteratur ist geradezu verblüffend; mit Ausnahme der knappen Beiträge, die Fr. Florimo in seiner bekannten „Scuola di Napoli“ gebracht hat, fehlen alle Biographien und ohne Ausnahme fehlen gründliche eingehende Untersuchungen und Dar-

stellungen der Kunstziele und Werke. Kaum minder ungenügend ist das unentbehrliche Veranschaulichungsmaterial durch gedruckte Sammlungen vertreten. Da sind immer noch Gevaerts „Les Gloires de l'Italie" das Hauptwerk, obwohl in ihnen die Neapolitanische Oper nur schwach bedacht ist. Sollte dieser Teil der Arbeit in näherer Zeit ernstlicher in Angriff genommen werden, so mag darauf aufmerksam gemacht sein, dass die Methode nur die Arien zu geben, falsch ist. Ganze Scenen müssen es sein und Erklärung der Situation darf nicht fehlen. Entschliessen sich die geeigneten Leute zur Veröffentlichung reicherer und gut gewählter Proben aus der Neapolitanischen Oper, so wird der Erfolg nicht fehlen. So gut wie unsere Sänger mit „Lascia ch'io pianga" und „Dove sei" wieder auf die Venetianische Oper zurückgegriffen haben, werden sie sich auch den Meisterleistungen der Neapolitaner wieder zuwenden und ihnen wahrscheinlich noch lieber, weil sie in jeder Beziehung grössere und höhere Aufgaben bieten. Dann wird man von allein aufhören in „Martern aller Arten" oder in „Singt dem göttlichen Propheten" die Quintessenz jener Schule zu erblicken und wohl auch verstehen, wie ihre Vertreter sich so lange in Deutschland trotz Sprachfremdheit und schlechter Dramen behaupten konnten. Die Musikwissenschaft muss sich aber in die Neapolitaner auch deshalb energischer vertiefen, weil ohne sie ein guter Teil der deutschen Musik des achtzehnten Jahrhunderts in der Luft schwebt, weil sie vielfach nur im Zusammenhang mit der italienischen richtig erkannt und erklärt werden kann.

Dieses Verhältnis ist besonders wichtig für alle Zweige des deutschen Sologesanges vom Lied bis zum Oratorium. Ein treffendes Urteil über die Arien Alberts und über die folgenden Hamburger und Sächsischen Liederschulen ist ohne Kenntnis Caccinis und der ihm folgenden italienischen Monodisten unmöglich, auch für die Opernversuche der Schütz'schen Schule muss der Massstab aus den Leistungen der gleichzeitigen Italiener genommen werden. Man braucht aber die Beweise für die Wichtigkeit der Bekanntschaft mit der italienischen Musik gar nicht aus den entlegeneren Gebieten zu holen, sie bieten sich auch bei den aller Welt vertrauten Meistern. Alle Grössen der deutschen Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts arbeiten mit italienischem Gut und selbst in die Werke der wenigen deutschen Meister, die der italienischen Schule fern bleiben wollten, sind starke Tropfen ihrer Kunst eingedrungen. Vor den lehrreichsten Bildungsgang stellt uns da Händel, der als Deutscher anfing, dann Italiener ward und damit endete, ihre Kunst durch seine eigene zu überwinden. Jedermann weiss, dass seine Opern mit Ausnahme der „Almira" vollständig dem italienischen Boden entsprungen sind und Venetianische mit Neapolitanischen Traditionen eigentümlich mischen. Wenn angesichts dieser Thatsache, wie das geschehen ist, versucht wird, einzelne Händel'sche Opern, z. B. den „Admet" ohne Berücksichtigung dieses Zusammenhangs als reine Erzeugnisse persönlicher Eigentümlichkeit zu deuten,

so kann ein solches Verfahren nur zur Geschichtsfälschung und zur Verwirrung führen. Dass auch Händels Instrumentalmusik italienisches Blut enthält, hat Max Seiffert neuerdings ausführlicher als es vorher geschehen, für die Klavierwerke nachgewiesen; auf den Zusammenhang der Concerti grossi mit Corelli ist Chrysander genügend eingegangen. Es darf bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass auch Händels erst spät wieder hervorgezogene Doppelkonzerte für zwei Orchester italienischen Vorbildern in der freien Grösse, mit der Händel die Gedanken und Anregungen anderer zu benutzen pflegte, nachgebildet sind. In diesem Fall ist die Heimat die Oper A. Scarlattis. Seine Sinfonien schon zu den früheren Opern, wie der „Prigioniero fortunato“, bringen in den konzertierenden Trompeterorchestern, — als Hauptchor die sämtlichen Streicher dagegen gestellt — die ersten Muster; die glänzendsten Beispiele des Doppelkonzerts enthalten aber die Festscenen seiner späteren Musikdramen, vor allem „Tigrane“ und „Cambisio“.

Schliesslich sind aber auch in den Oratorien Händels, die ja gewaltige Stösse gegen die Alleinherrschaft und die Einseitigkeit der italienischen Musik waren, italienische Reste starker Art stehen geblieben. Über sie klar zu sein hat nicht bloss für die Musikwissenschaft, sondern auch für die Praxis ein unmittelbares Interesse. Den einen dieser Reste bilden die Castratenpartien z. B. der Barak in der heute Dank Chrysanders Unbefangenheit wieder aufgeführten „Deborah“. Warum hat Händel diese Heldenfigur einer Altstimme gegeben? Des italienischen Brauchs wegen; doch war dieser italienische Brauch sachlich berechtigt. Der Altist war ein Mann und seine Stimme hatte Manneskraft genug, um das Wesen eines Führers im Krieg zu decken. Da wir das Institut dieser verschnittenen Sänger nicht mehr haben, thun wir Unrecht, den Barak von einer Frau singen zu lassen, die trotz der schönsten und umfangreichsten Stimme nicht die Accente und den Timbre für die Aufgabe einstellen kann. Die geschichtliche Erwägung zwingt demnach dazu, solche Partien für Bariton oder Tenor umzuschreiben und gegen Händels Wortlaut, aber in seinem Geist zu handeln.

Ein anderer Rest italienischer Schule in den Händel'schen Oratorien liegt darin, dass sie auf das freie Verzieren zugeschnitten sind. Über diesen Punkt ist an dieser Stelle bereits so viel gesprochen worden, dass darauf zurückzukommen nicht nötig ist. Nur das darf noch einmal gestreift werden, dass die Gegenwart über diese Materie mit Unabhängigkeit nachzudenken, erst noch lernen muss. Dazu wird es förderlich sein, wenn die bereits erwähnte Vorrede Glucks zu seiner Alceste endlich einmal einer wirklichen Kritik unterzogen wird. Zum Teil scheint sie der Ausfluss augenblicklicher und örtlicher Verstimmung und Gereiztheit und unter die Rubrik „kleine Ursachen — grosse Wirkungen“ zu stellen zu sein.

Zu den Antagonisten der italienischen Kunst rechnen wir S. Bach. Und doch hat auch er sich ihren Einwirkungen nicht ganz entziehen können,

hat wie allgemein bekannt, Albinoni, Vivaldi, Legrenzi studiert und bearbeitet, hat sich aber auch bedeutender und spezieller von den Italienern beeinflussen lassen, als das selbst einem so musterhaften Biographen wie Ph. Spitta klar geworden ist. Ein Gebiet Bach'scher Kunst, auf dem die italienische Einwirkung bei näherer Untersuchung noch deutlicher, als zur Zeit der Fall, zum Vorschein kommen wird, ist das Konzert. In ihm ist die Thematik durchschnittlich viel mehr italienisch als Bachisch; der nähere Nachweis bedarf eines umfassenden Vergleichsmaterials. Ein Beispiel spezieller Einwirkung liegt in den Christusrecitativen der „Matthäuspassion“ vor. Ihre so herrlich wirkende Begleitung durch die in breiter Ruhe hinklingenden Violinaccorde, der so oft bewunderte „Heiligenschein“, den sie um die Gestalt des Heilands legen, entbehrt der Originalität. Er stammt aus der Venetianischen Oper. Fällt die so häufig zweifelhafte Ehre der Priorität, der ersten Erfindung, damit für Bach weg, so ist doch der Ruhm ein bereits existierendes Motiv an der rechten Stelle aufgegriffen zu haben, das Gleiche wert.

Der weitere Gang durch die deutsche Gesangsmusik würde namentlich bei Mozart vor eine erstaunliche Fülle italienischer Absenker führen, welche die Biographie und die Musikwissenschaft übersehen hat. Wer Majo und Paisiello eingehender studiert hat, der wandelt in Mozarts Opern sehr häufig da unter alten Bekannten, wo andere des Staunens über die Eigentümlichkeit des Meisters voll sind. Doch gelangt man durch die Abstriche an vermeintlicher Originalität nur zur besseren Erkenntnis seiner wahren Grösse und es bleibt wahr, dass er einzig ist und alle seine Vorgänger weit überragt. Doch in einem ganz anderen Sinne als das Jahn meint. Das wirkliche Verhältnis Mozarts zu den Italienern hat Chrysander in den klassischen Aufsätzen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jahrg. 1882) gekennzeichnet. Mozart hat die Italiener in der Sicherheit und Reife ihres lapidaren Theaterstils nie erreicht und in der Oper zeitlebens mit den Folgen ungenügender Schule zu kämpfen gehabt. Aber er hat das wett gemacht und seinen Werken trotz der formellen Grundmängel, die ihnen die italienischen Bühnen verschlossen, die Unsterblichkeit gesichert durch die Fülle, Macht und Schönheit der eigenen Persönlichkeit, die er ihnen einverleibte, durch den Zug zum höheren, den er in die Dichtungen hineintrug, durch die Reinheit und Vornehmheit der eigenen Seele, die auch die gewöhnlichen und gemeinen Erfindungen seiner Librettisten adelte. Von diesem Cherubin, dieser Susanna, die Mozart im Figaro vorführt, hat Beaumarchais, von seinem Comthur und seinem Sarastro haben Da Ponte und Schikaneder nichts geahnt.

Aber nicht bloss für die Geschichte der deutschen Gesangsmusik des achtzehnten Jahrhunderts braucht die deutsche Musikwissenschaft eine bessere Kenntnis der Italiener. Auch die Studien über die deutsche Instrumentalmusik vor Haydn bleiben mehr Stückwerk als nötig ist, wenn der italienische Hintergrund nicht berücksichtigt wird. Es soll hier nur kurz auf zwei Fälle

verwiesen werden: Rosenmüllers Neuerungen in der Suite stehen mit der Venetianischen Opernsinfonie, die Entwickelung der deutschen Konzert- oder Kollegsinfonie steht mit dem italienischen Konzert im Zusammenhang. Patriotisch und scheinbar auch praktisch ist es ja das Natürliche, dass wir uns zuerst mit unseren eigenen Leuten beschäftigen. Aber das Ergebnis muss unzulänglich bleiben, Geschichte lässt sich nicht ungestraft ignorieren. Hat das Zugeständnis der Abhängigkeit etwas Unerfreuliches, so wird diese Empfindung dadurch gemildert, dass jene italienische Zeit für die deutsche Musik notwendig war und sie weiter gebracht hat. Sie verdankt den fremden Lehrmeistern Geschmeidigkeit des Ausdrucks und jene Klarheit und Einfachheit der Form, durch die Händel so gross wirkt, deren Mangel dagegen die Tiefe der bloss deutsch gebildeten Musiker des achtzehnten Jahrhunderts zuweilen beeinträchtigt. „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt wird“ — dieses vom alten Fux an den jungen Holzbauer gerichtete Wort bezeichnet die Situation wie sie war und was die deutschen Originalköpfe gefährdete. Von dieser Seite ist auch die Lage von der überwiegenden Mehrzahl unserer musikalischen Landsleute aufgefasst worden; sie trugen das italienische Musikjoch die längste Zeit so willig, als Engländer und Amerikaner bis noch vor kurzem sich unser deutsches gefallen liessen. Den Italienern aber muss man die Anerkennung zollen, dass sie, so lange das Verhältnis friedlich blieb, unsere hervorragenden Talente wie die eigenen Landeskinder behandelten und rein international dachten. Das hervorragendste Beispiel hierfür ist die Stellung, die unser J. A. Hasse in der italienischen Musikwelt einnahm.

Auch ihm wird die heutige Musikwissenschaft nicht gerecht. Für Riehl, wenn dessen Stimme hier mitgezählt werden darf, ist er lediglich ein Paradigma für die blendende Hohlheit der Hofoper des achtzehnten Jahrhunderts, aber selbst der besonnene Fürstenau gesteht den Opern Hasses nur formelle Vorzüge zu. Wie lässt sich damit der Glanz vereinbaren, der in der Zeit Friedrichs des Grossen über Hasses Namen lag und dessen letzter Schimmer in Sachsen noch nach hundert Jahren in den sächsischen Kirchen zu spüren war? Das Hasse'sche Tedeum aufzuführen war da wenigstens noch vor vierzig Jahren der Ehrgeiz der Kantoren kleinerer Städte. Wie stimmt es damit zusammen, dass nicht bloss Burney, Schubart, Hiller ihn als den Führer im Musikdrama feierten, sondern auch Haydn das Lob, das Hasse seinem „Stabat Mater“ erteilt hatte, als die grösste Auszeichnung aufbewahrte, die ihm zeitlebens widerfahren war? Wie war es möglich, dass diese paar empfehlenden Worte Hasses der Haydn'schen Kunst die Gasse durch ganz Europa brechen konnten? Noch heute hängt in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel Hasses Bild an der Spitze der Häupter der Neapolitanischen Schule und es gehört dahin. Er hat die italienische Oper aus jener Krisis gerettet, in die sie durch die Vinci und Porpora geraten war, jener Krisis, deren Zeugnisse Marcello's

„teatro alla moda“ und Pepusch's „Beggars opera“ sind. Nicht bloss Jomelli durfte ihn seinen Meister nennen, sondern alle die grossen Talente, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den neuen Aufschwung der italienischen Oper bewirkten, die Perez, Teradellas, Majo, Trajetta stehen auf Hasses Schultern. Er erneuerte den Geist Scarlattis und brachte die dramatische Charakteristik wieder zu Ehren im Recitativ sowohl wie in der Arie, im grossen wie im kleinen. Nicht nach der Menge konventioneller Nummern darf man ihn beurteilen, die auch in seinen Opern da sind, sondern nach Figuren wie den Arminio, zu dem der Preussenkönig Modell gestanden zu haben scheint, oder dem wilden Rusteno im „Solimano“, dem imposanten Urahn jener grossen Reihe von Türkenopern, die noch heute im „Oberon“ und in der „Entführung“ leben. Es genügt Scenen aufzuschlagen wie die am Anfang der „Didone“, wo die Verwirrung des Aeneas dargestellt wird, oder die, wo im „Arminio“ (II^3 Sento a dispetto) Segest, der die Tochter verstossen will, im Zorn beginnt, in Milde und Rührung schliesst, um zu sehen, dass hier nicht ein blosser Koloraturenschmied, sondern ein grosser Seelenmaler am Werke ist, der auch für die Gegenwart noch etwas bedeutet. Und weil er trotz seines Primats im italienischen Idiom doch auch deutsche, auf Gellert, Klopstock und Gluck hinweisende Töne hat, ist er unter allen Meistern aus Deutschlands italienischer Zeit, der dem heutigen Interesse Ergiebigste und Nächste. Ihn in Angriff zu nehmen, sollte die Musikwissenschaft nicht länger säumen. Der Stand des Materials ist günstig, da von den hundert und etlichen Opern, die seiner fleissigen Feder entflossen, noch gegen 80 vorhanden sind. Weniger gut steht es mit den Vorarbeiten, unter denen die ganz unzureichende Biographie von Kandler (1820) immer noch das Hauptstück genannt werden muss. Den letzten wichtigen Beitrag zu einer Lebensbeschreibung Hasses hat Taddeo Wiel in „I Teatri musicali Veneziani“ (1897) gegeben, in dem er auf die von Ortes an Hasse gerichteten Briefe hinwies, die im Museo civico zu Venedig in der Correr'schen Sammlung enthalten sind. An derselben Stelle fand ich vor zwei Jahren auch eine Reihe Briefe, die Hasse an denselben Ortes geschrieben hat.[1]) Eine Skizze ihres Inhalts giebt der Anhang dieses Aufsatzes.

Dieser Giovanni Maria Ortes (geb. 2. März 1713 in Venedig, gestorben ebenda 22. Juli 1799), Laiengeistlicher mit dem Titel eines Abate, als politischer Schriftsteller berühmt[2]), ein reicher Herr, der die Sommerzeit auf seinem Landgut in der Nähe Bologna's verbrachte, war ein leidenschaftlicher Opernfreund und berichtete Hasse Jahrzehnte lang alles Wichtige, was auf den venetianischen und anderen italienischen Bühnen sich ereignete. Hasse wieder schickte ihm von Wien aus Erkundigungen und Mitteilungen. Die Hasse'schen Briefe, 99 Stück, erstrecken sich auf den Zeitraum vom 1. September 1764

[1]) Signatur: Cat. Cicogna 1597, 1598. Coll. B. IV°. 3197, 3198.

[2]) Näheres in Trattati inediti di G. Ortes. Portogennaro 1853.



bis zum 3. Januar 1778. In diesem Jahr stillte Hasse seine unerlöschliche Sehnsucht nach dem Lande seiner geistigen Heimat und siedelte nach dem geliebten Venedig über, wo er am 16. Dezember 1783 starb und in der Nähe seiner Wohnung in der kleinen Markuskirche, der nicht sehr weit von R. Wagners Sterbehaus gelegenen Kirche zu San Marcuola die letzte Ruhe fand.

Von dem Inhalt der Briefe Hasse's bezieht sich ein Teil auf die Vermittelung von Bankgeschäften. Der musikalische hat eine doppelte Bedeutung: für die Geschichte der Oper im allgemeinen, für die Biographie und Charakteristik Hasses im besonderen. Nach der ersten Seite verdient er Beachtung durch das, was er erwähnt und streift, fast noch mehr aber durch das, was er übergeht. Nicht bloss Haydn, auch Gluck bleibt ungenannt — so achtlos stand die italienische Schule der bereits in Gang gekommenen Revolution gegenüber! Aus den Hasse selbst betreffenden Stellen fällt neues Licht auf das Ansehen, das er in Italien genoss; er war der König der Musik, sein starker Arm bestimmte die Geschicke, er besetzte die wichtigsten Stellen und öffnete den jungen Talenten den Zugang, Sängerinnen und Komponisten. Auch Mozart hat seiner Gunst mehr zu danken, als bisher angenommen wurde. Somit ist Hasse durch die äussere Stellung ebenso wie durch innere Bedeutung der gegebene Ausgang für eine neuere Erschliessung der Neapolitanischen Schule. Möge der Anfang bald gemacht werden! Denn das Pensum ist sehr gross und kann nur bewältigt werden, wenn eine Menge fleissiger Hände international ineinander greifen.

ANHANG.

Inhaltsangabe der wichtigsten von Hasse an Ortes gerichteten Briefe.

6./4. 1766.	Erzählt, dass der Prater in Wien fürs Publikum nun freigegeben ist und bittet um Nachrichten über neue Opern. Hasse ist kurz vorher in Venedig gewesen, verkehrt jetzt viel mit Graf Zinzendorf, dem Herrnhuter.
20./8. 66.	Klagen über Podagra. Erdstösse in Wien.
3./12. 66.	Nachricht über Wiener Theater, nur eine opera buffa und eine „commedia tedesca" sind vorgekommen. Hasse sehnt sich nach opere serie und beneidet Ortes, der ausser den Venetianischen auch die Oper von Treviso hören kann.
7./12. 66.	Erzählt von dem giovane compositore Naumann, der, von Hasse nach Neapel empfohlen, von dort mitteilt, dass er vor seiner Abreise aus Venedig das Hasse gehörige Klavier zu Ortes geschafft habe. Bittet es fleissig zu spielen und über Venetianische Opern zu berichten.
4./2. 67.	Die Wiener Opern bieten nichts, das Hauptinteresse nehmen die Schlittenfeste des Hofes in Anspruch. Hasse dankt für Nachrichten über Venetianische Opern.
16./5. 67.	Hasse schreibt für die Hochzeit der nach Neapel heiratenden Erzherzogin eine Oper (Partenope), Gassmann eine andere.
9./8. 67.	Die Oper soll im September aufgeführt werden. Wieder Anfälle des Podagra, grosse Betrübnis über Zinzendorfs Tod.
16./9. 67.	Bericht über die Aufführung der „Partenope" die trotz schlechter Maschinen Erfolg gehabt hat. Die wichtigsten Nummern werden angeführt, unter dem Personal die deutsche Signorina Teyber hervorgehoben. Hasse will nichts mehr mit dem Theater zu thun haben.
31./10. 67.	Eingehende Schilderung der Teyber: graziosa voce, vorzügliche musikalische Begabung, kann sich selbst begleiten, auch Charakter und Lebenswandel tadellos.
12./12. 67.	Masslose Sehnsucht nach Italien und Venedig, obgleich sichs da schlecht wohnen lässt und beim letzten Aufenthalt auch das Klima geschadet hat. An Wien fesselt ihn nichts, als die Nähe Dresdens.
16./1. 68.	Freude über die Erfolge der Teyber, die sofort von Venedig nach Neapel engagiert worden ist.
19./3. 68.	Besorgnisse wegen derselben. Sie muss in Neapel mit der Ballardina zusammen singen, deren Stimme sei sovrumana, das Theater (von San Carlo) aber kein teatro, sondern una campagna.

18./5. 68. In Wien hat der Intendant Colonello Afflisio eine französische Komödientruppe kommen lassen, nur der Adel geht hin, die Bürgerschaft läuft in die opera buffa und in die italienische Komödie.

15./6. 68. Hasse macht auf die Sängerin Flavio „una buona e brava Napolitana", die in Männerrollen eine der ersten Virtuosinnen sei, aufmerksam. Zum Direktor des Konservatoriums dei Incurabili, schlägt Hasse, von den Prokuratoren der Republik befragt, Trajetta vor. Immer bereit Venedig, — von dem er sagt: „non perdero che colla vita l'amor verso quel piu luogo" — zu dienen, macht er darauf aufmerksam, dass er durch dreijährige Abwesenheit von Italien incompetent geworden sei. Wie er früher Jomelli und Cardani an ihre Plätze gebracht, so empfehle er auch jetzt unter allen Umständen einen Kandidaten aus der Schule Durantes zu nehmen.

13./8. 68. Hasse billigt die Wahl Galuppis. Für eine demnächstige Vacanz macht er auf Latilla aufmerksam.

8./10. 68 und 22./10. 68. Hasse kann nur ein Lebenszeichen schicken, weil ihn eine neue Oper (Piramo e Tisbe), die von einer französischen Dame bestellt ist, ganz in Anspruch nimmt. Galuppi hat ihn besucht und eine neue Oper, über die nächstens geschrieben werden soll, aufgeführt.

19./11. 68. Piramo ist aufgeführt worden, Hasse rechnet die Oper zu seinen besten Sachen, will aber nun bestimmt die Theaterkomposition aufgeben.

17./12. 68. Die weiteren Vorstellungen sind bis auf Ostern vertagt. Im Piramo haben Dilettanten gesungen, der Dichter Coltellini den Padre, die Französin die Tisbe, die Darstellerin des Piramo, die nicht reich ist, will nach ihrem Erfolg zur Bühne gehen.

18./2. 69. Hasse freut sich dass il compositore Boemo (d. i. Mislywizcek) mit seinem Demofonte, in dem der 3. Akt hervorragt, Erfolg gehabt hat. Die de Amicis ist „andata alla stelle", die Teyber, die nach Wien zurückgekommen war, trotz ihrer italienischen Erfolge schlecht behandelt worden. Hasse tadelt, dass die Deutschen ihre eigenen Landsleute den Italienern grundsätzlich nachstellen.

12./4. 69. Hasse bittet um dreiwöchentliches gutes Privatquartier für den Gesandten von Wölchersheim aus Dresden, der incognito und ohne dass es sein Venetianischer Kollege von Petzold erfährt, die Oper in Venedig während der Ascensione besuchen will.

15./4. 69. von Wölchersheim's Einfluss auf den Grafen Brühl.

3./5. 69. Mitteilung über neue Wohnung mit Garten, Krankheit und häusliche Verhältnisse. Abneigung gegen Wien, Entschluss wieder nach Venedig überzusiedeln (di ripatriarsi). Einer befreundeten Dame wird abgeraten aufs Theater zu gehen, weil sie schon vierzig Jahre alt ist und weil die Verhältnisse augenblicklich sehr misslich sind: Cliquen (partiti si strani), Sparsamkeit der Höfe. In Wien nur opere buffe.

16./8. 69. Podagra soweit geschwunden, dass er wieder schreiben kann. In Wien dauere der Winter bis zum Juli, Übersiedelungspläne und Erkundigungen über die Hasse gehörigen in Venedig gebliebenen Bilder „che formano la mia passione".

30./9. 69. Erste Erwähnung von Mozart. „Ho fatto qui conoscenza con un tal Mr. Mozard etc." Vater und Kinder werden sehr gelobt.

4./10. 69. Nochmals über Mozart. Ortes wird gebeten sich zu verwenden.

16./10. 69. Auf Grund eines Berichtes von Ortes, der in Bologna mit Entzücken die Teyber gehört, wünscht Hasse ebenfalls ihr bald wieder zu begegnen.

13./1. 70. Über Majo, über die Teyber, über Publikum und Rollen.
3./3. 70. Tadelt, dass die Teyber nach Moskau geht.
29./9. 70. Piramo e Tisbe in Luxemburg vor dem Hof als Dilettantenvorstellung. Beschreibung der Aufnahme.
5./10. 70. Empfiehlt zwei englische Virtuosinnen, eine Harmonikaspielerin und eine Sängerin für Zwischenakte.
12./1. 71. Hasse muss auf Befehl der Kaiserin doch noch eine Oper schreiben und zwar für eine Vermählungsfeier in Mailand. Hat Metastasios „Ruggiero“ gewählt.
16./1. 71. (Von fremder Hand geschrieben, Hasse selbst war durch Podagra verhindert.) Die Engländerinnen nochmals empfohlen. Wieder ein langer Abschnitt über die Mozarts (von „Ilgiovine Mozard bis un brav' uomo“) von Interesse und Wärme für Wolfgang, der Vater aber wird getadelt.
5./10. 71. Klagen über die Dichtung des Ruggiero, die zu viel Nebenpersonen und keine ordentlichen Hauptpartien enthält. Veränderter Geschmack des Publikums, Abneigung gegen das Recitativ.
30./10. 71. Ausführlicher Bericht über die Aufführung des „Ruggiero“.
4./1. 72. Die Übersiedelung begegnet dem Widerstand der Kaiserin. Burgioni als Buffo gerühmt, besonders wegen wunderbaren Falsetts, Salsi wegen Mangel an Schule getadelt.
20./2. 72. Lob der Lamperini.
20./6. 72. Bericht über die Kurfürsten-Wittwe (Maria Antonia) von Sachsen, Hasses Schülerin und Wohlthäterin.
27./6. 72. Nochmals Burgioni. Mitteilung über ein 4stimmiges Intermezzo „di un certo Salieri“.
27./10. und 19./12. 72. Oratorium für die Tonkünstlersocietät und Beschreibung der Aufführung. (Santa Elena al Calvario. Nach Hasse ist der Text vom Grafen Spork).
19./11. 73. Hasse, der in Venedig gewesen ist, spricht sich über seine musikalischen Eindrücke aus. Die opere cattive, das Publikum wunderlich.

Da Hasse von jetzt ab mit Ortes wieder mündlich verkehren konnte, wurden die Briefe unnötig. Bis zum Jahre 1778 hat er nur noch drei geschrieben.

Mozartiana.

Von

Adolf Sandberger.

I.

Die münchener K. Hof- und Staatsbibliothek besitzt ein kleines, bislang ungedrucktes Autograph W. A. Mozarts aus dessen 13. bis 14. Lebensjahre. Es umfasst vier Seiten in 4⁰ und enthält in flüchtiger Schrift und rührenden Formen der Aufzeichnung die Namen derjenigen Personen, welche der junge Meister auf seiner ersten italienischen Reise (12. Dezember 1769 bis Ende März 1771) in Innsbruck, Bozen, Rovereto (Dezember 1769) und in Neapel (14. Mai bis 25. Juni 1770) kennen lernte. Viele der genannten Persönlichkeiten sind bereits in den von Nissen veröffentlichten Briefen (Biographie S. 156 ff.) und in Otto Jahn's klassischem Buche (1. Aufl. S. 183 ff.) mehr oder weniger ausführlich erwähnt; andere erscheinen nebst einigen sachlichen Details über die Reise hier zum ersten Male. Ich stelle im folgenden zunächst nach den genannten und anderen Quellen kurz zusammen, was für das Verständnis wesentlich ist, und lasse unser Dokument dann selbst in diplomatisch getreuem Abdruck folgen. Die Ächtheit der Handschrift ist zweifellos; dies exakt festzustellen war gerade in München leicht, da die K. Hof- und Staatsbibliothek unter der relativ bescheidenen Zahl ihrer musikalischen Autographen eine gleichzeitige Partitur Mozarts, die 1770 in Mailand komponierte Arie „Fra cento affanni e cento" (Mss. 1276) besitzt, deren Textschrift zur Vergleichung die besten Dienste leistete. Über die Herkunft der liebenswürdigen Rarität kann ich leider nichts Näheres mitteilen; eine Notiz J. J. Maiers besagt lediglich, dass einer gewissen Therese Wagner in Passau für die Erwerbung am 1. September 1877 zwanzig Mark bezahlt worden sind. — Dass Mozart die italienischen Namen öfters entstellt (z. B. Bizzini für Piccini) kann bei seiner Jugend nicht wunder nehmen; in der Schreibung der deutschen Worte klingt gelegentlich die salzburger Aussprache deutlich an (z. B. Semelrock). Zweimal findet sich den Namen ein † beigefügt, das Mozart eingetragen haben mag, da er vom Tode des Betreffenden Nachricht erhielt. Meine Zusätze bei Wiedergabe des Autographs sind durch Einschliessung in [ ] kenntlich gemacht.

Graf Spaur in Innsbruck nahm Mozart's, die am 14. Dezember ankamen, sehr freundlich auf; bald nach ihrem Eintreffen war Konzert beim Grafen Künigl „wo Wolfgang ein sehr schönes Konzert, dass er da prima vista spielte, zum Geschenk bekam". Die genannten Musiker dürften wohl den Konzertierenden unterstützt haben. Der Familie Cristani begegnen wir wieder in Rovereto. Die Abreise muss (entgegen der Angabe der

Innsbrucker Zeitung) schon Montag den 17. erfolgt sein, da nicht anzunehmen ist, dass Leopold Mozart die Weihnachtsfeiertage in der Post verbrachte. Am Abend dieses Tages schliefen die Beiden in Steinach, am 18. in Brixen, am 19. in Bozen. Von dort gingen sie am 19. bis Neumarkt und kamen am 20. in Rovereto an. Der dortige Kreishauptmann Cristani erzeigte ihnen „alles Liebe"; in seinem Hause fand sich Graf Septimio Lodron ein, und dieser wie Graf Cosmi und Baron Piccini „waren bis zum letzten Augenblick unserer Abreise bey uns, und wandten alle ihre Kräfte an, uns den Aufenthalt angenehm zu machen" (Nissen, S. 165). Kurz nach Ankunft der Reisenden „hielt die Noblesse ein Konzert im Hause des Baron Todescy". Der Abbate Pasquini [?] war vermutlich der Kapellmeister der Hauptkirche, in welcher Wolfgang Orgel spielte.

Leider setzen unsere Notizen nun erst wieder in Neapel ein. Dort kamen Vater und Sohn am 14. Mai 1770 an. Sie wohnten erst zwei Tage in einem den Augustinern gehörigen Hause, dann bei der von Wolfgang verzeichneten Signora Angiola, „wo wir monatlich vier salzburger Ducaten bezahlen" (Nissen 202). Wolfgang hat in seiner neapolitaner Liste nur zwei Einträge unterstrichen; der eine betrifft einen jungen Engländer (nicht zu verwechseln mit Linley) der andere den seiner Mietgeberin gehörigen Hund.

Der König von Neapel Ferdinand IV. erscheint auch in seinem Verhalten gegen die beiden Mozart seinem traurigen Renommée entsprechend. Marchese Tanucci ist der durch seine kirchlichen Reformen bekannte Minister; „er ist eigentlich König" schreibt Leopold Mozart. Die Marchesa wies den von Wolfgang genannten Haushofmeister Don Carlino an, sich der Fremden anzunehmen. Die Namen Kaunitz, Hamilton, Belmonte und Francavilla zählt Leopold in seinem Brief vom 26. Mai 1770 (Nissen 205) in derselben Reihenfolge wie unser Dokument auf; die Frauen des kaiserlichen und englischen Gesandten und die anderen Damen veranstalteten am 28. Mai eine Akademie für Mozart, die Prinzessin Francavilla machte ihnen auch „ein schönes Präsent"; unter dem Titel eines kaunitzschen Haushofmeisters aber reiste Leopold nach Rom zurück. Einen D. Christiano Heigelin finde ich in einem allerdings weit späteren Hofkalender als dänischen Konsul verzeichnet.[1]) Von Mr. Meuricoffre empfingen die Beiden eine Sammlung von Lavastücken mit Mineralien; auch sonst, schreibt Leopold „hat er uns die grössten Freundschaftsstücke erwiesen". Eines Baron Tschudy, der sie sehr freundlich aufnahm (Nissen 202) erwähnt Wolfgang übrigens nicht.

Dass Wolfgang in Neapel Jomelli und den hochbegabten Ciccio (d. i. Francesco) di Majo (1745—1774; vergl. vor allem Heinse, Hildegard von Hohenthal, Leipzig 1857 S. 74, 214 u. s. w.) kennen lernte, ist bekannt. Nun berichtet sein Verzeichnis auch von dem Zusammentreffen mit Pasquale Caffaro, welcher die zweite Oper des Jahres zu schreiben hatte, mit dem Schüler Scarlattis Giuseppe di Majo, Francescos Vater, mit Paesiello und Girolamo Abos, mit Gennaro Manna[2]) und Pasquale Tarantino. Bei dem deutschen Komponisten Josef Doll speisten die Reisenden am 5. Juni 1770 zu Mittag (Nissen, S. 209).

Von ausübenden Künstlern entzückte Wolfgang die de Amicis (cantò a meraviglia, schreibt er am 29. Mai); über Aprile sagt Burney, der ihn im gleichen Jahre hörte (Tagebuch S. 262) „Aprile hat eine schwache, ungleiche Stimme, doch ist er in seiner Intonation standfest. Seine Person ist wohl gebildet, sein Triller gut, und er hat viel Geschmack und Ausdruck." Von der Bekanntschaft mit Majorano (genannt Caffarelli) hat Vater Mozart nicht berichtet. Köstlich ist, dass auch Wolfgang anmerkt, wie der alte Castrat trotz seines Reichtums in den Kirchen sang, um noch ein paar Groschen einzuthun. Burney schildert ihn in diesem Jahr als eine interessante Ruine (S. 265): „Manche

---

[1]) Calendario e notiziario della corte. Napoli 1792, S. 123.

[2]) Vergl. Florimo, la scuola musicale di Napoli (2. Aufl.) II, 336. Burney, Tagebuch S. 221 und 259.



Töne giebt seine Stimme jetzt nur schwach an, doch hat sein Gesang noch Schönheiten genug, um jedem, der ihn hört, zu beweisen, dass er ein ausserordentlich grosser Sänger müsse gewesen sein." Auch von dem Violinisten Don Emanuel Barbella ist in Leopolds Briefen nicht die Rede. Naumann, der Barbella 1766 kennen gelernt hatte, war von seiner Persönlichkeit nicht besonders erbaut;[1]) Burney empfing von ihm viele Gefälligkeiten und charakterisiert seine Kunst, wie folgt (S. 264): „Er ist sehr fest im Tone und hat viel Geschmack und Ausdruck; wenn er nur etwas mehr Glänzendes, einen volleren Ton und mehr Mannigfaltigkeit im Stile hätte, so wäre sein Spielen unverbesserlich und überträfe vielleicht manche Spieler in Europa: so aber scheint sein Ton schläfrig, und seine Manier unbelebt zu sein." Über den ersten Tänzer Onocuto Vigano (wohl ein Verwandter von Salvatore, der Beethovens Prometheus „dichtete") sagt Burney, er habe viel Kraft und Nettigkeit. Der Impresario Amadori hatte Wolfgang bei Jomelli gehört und ihm daraufhin angetragen, eine Oper für S. Carlo zu schreiben.

Insbruck.

[S. 1]

logiert beym weissen kreutz. angekomen freitags abends, den [Datum fehlt, 14. Dezember 1769]

Graf sPauner [Spaur], seine gräfin und seine Mama.

Graf Leopold Pänigl [Künigl], seine gräfin.

Baron Cristani.

Baron Ensenberg.

H: [= Herr] Haindl Violinist

H: Falck. organist seine frau, und sein Sohn.

H: schauer Waldhornist beym Regement bigazi [Bigazzi].

Wirth und frau und tochter und sohn.

nachmitag weggereist, nachts zu steinach.

Dienstag mitags zu sterzing nachts zu Brichsen.

mittwoch mitags zu atzwang

nachts zu Botzen. Donnerstag

Botzen.

Logiert bey der sonne, angekomen den [Datum fehlt.]

H: Antoni von guemmer [Kummer], seine frau.

H: kurzweil. Violinist

H. stockhammer, seine frau Mutter.

H. stückler. Wirth.

H. Semelrock

sein Buchhalter H. schiess.

Weggereist. samstag nachmitag nachts zu neumarkt. sontag mitags Trient, nachts zu Roveredo.

Roveredo.

[S. 2]

Logirt bey der Aquen [unleserlich, vermutlich Aquila], angekomen den [Datum fehlt.]

greis-haubtmann nicolas cristani und seine frau.

sein Vötter Canonicus cristani.

des H: greis-haubtmans Bruder.

Il sig: Conte de septinio Ladron [Lodron]

Conte Domenico Ladron.

Baron Bizzini [Piccini], und seine frau und sein Sohn und Baron Todesci [Todeschi].

Doctor Brizzi.

post-secretair Chiusoelle [Choiseul ?].

H: von Cosmi, frau, und 3 schwester, und mutter.

3 H: Vesti.

H: Rosmini.

H: piloti.

Capellmeister H: abbate Pasqui [Pasquini ?]

Sig: Angelo negri.

Wirth, wirthin, Luz [Lucia ?] seine Tochter Rosa, sein Sohn der kleine Jacherl.

Napoli.

[S. 3]

Il Re e la Regina.

il Marchese Tannucci et la Marchesa.

l'Ambassadore di Vienna C: [Conte] Kaunitz. e la Sga: nata Principessa d'öttingen.

l'Ambassadore d'Ingilterra Esqu: Hamilton e la Sua Signora.

la Vecchia Principessa di Belmonte, Pinelli.

la Principessa di Francavilla.

la Duchessa di Calabritto.

[1]) Des sächsischen Kapellmeisters Naumanns Leben, Dresden 1841, S. 107.

Il Sgr: Conte Lascario Ministro etc. di
S: M: il Ré di Sardegna.
la Marchesa de Onofrio.
Il Sgr: Giuseppe Frigeri.
Il Sg. Santi Barbieri Musico della
Corte.
Mr: Duncker di Hollanda.
Mr. Meuricoffre e suo compagno.
Maestro di Capella Abbos.
Madame de Amicis.
Mr. Rudolph inderpitzen, tenente
della guardia Suizzera.
Sgr. Broda Suonatore del'oboe.
M. Heiglin.
Sig: aprile. Musico proffessore.
Sig: nedi schnid.(Smith?) inglese di 15 anni
Sig[ra]: apollonia Marchetti. seconda Donna.
Sig: Jomelli. Maestro di Capello [!]
item. Sig: Caffaro
item: cicio e giosepe de maio. + [Majo].
item: Sig: mana: [Manna].
item: Sig: paesiello:
item: Sig: tarantina. [Tarantino].
Sig: barbella. proffessore di Violino.
Sig: agresta. bravo Musico soprano.
[S. 4]
Sig: grosman.
M[r]: Douval e Madam son ebúse, e
le pere, e le fils.

Sig: Arcangelo Cortoni. Tenore del theatro
reale etc:
Il Sig: pietro santi. Musico contralto.
Due Musici, sig: speciale, e sig. Caleazi.
Sig: Viganò, primo ballerino.
Sig[ra] bellari [Beccari]. sua compagna.
Maestro di Capella. sig. De Rossi.
deuuto Cecco.
Sig: Caffariello [Majorano]. Musico
Richissimo,
va nelle chiese per ciapar qualche denaro.
Sig. Joseph Doll. Maestro di capella
tedesco. +
Sign. knöfferle. fagotist, organist,
compositeur.
Sig: Don fabio. primo bravo Violino
del theatro:
Don pepe. Violino primo in grato,
della Capella Reale:
Sig[ra]: angiola. La padrona di casa.
suo figlio, col cane che si chiama
urman.
Sig: amadori. Musico vecchio. l'im
presario del theatro Reale.
Maggior Domo di sua eccelenza le
Marchese Tanucci. Sig: Don Carlino,
colla sua Moglie, e figlia antonia,
e tre figli. Marino. giovani [Giovànni]
e francesco, Ballerino [ausgestrichen] nb:

II.

In der kleinen von Franz Lorenz anonym herausgegebenen Schrift „In Sachen Mozarts“ (Wien 1851, S. 18) wird gesagt, es seien bisher über fünfzehn Messen aufgefunden worden, welche Mozarts Namen, aber auch das Siegel der Unechtheit an der Stirn trügen. Jahn konnte nur drei derartige Werke kennen lernen, von welchen er I, 672—3 Mitteilung macht.

In den Bibliotheken sind mir bislang zwei Handschriften vorgekommen, welche Mozarts Namen zu Unrecht tragen. Die eine findet sich in der Bibliothek der K. Musikschule zu Würzburg; es ist ein Oratorium Abramo et Isacco, das sich als die Komposition Misliweczecks entpuppte; die zweite ist eine Messe in D-dur. Bei ihr liegen die Dinge ungleich anders, als bei der soeben genannten Arbeit. Die Partitur macht ihrer ersten Gesamtwirkung nach durchaus den Eindruck eines mozartschen Jugendwerkes, wie der freundliche Leser selbst dem umstehend beigefügten Anfang des Benedictus entnehmen kann.

Auch das Fehlen der Klarinetten begrüssen wir sogleich als ein Kennzeichen der salzburger Werke Mozarts. Bei diesem Sachverhalt erscheint es wohl nicht ganz unnütz, wenn hier der Versuch gemacht wird, die mit dieser Komposition aufgeworfenen Fragen dauernd aus der Welt zu schaffen.

Die Stimmen unserer Messe (Copistenhand des 18. Jhr.) besitzt das Kloster Einsiedeln in der Schweiz. Eine aus ihnen hergestellte Partitur verehrte der dortige verstorbene P. Sigismund Keller seinem Freunde, Prof. Dr. Schafhäutl in München, bekanntlich einem trefflichen Kenner der mozartschen Zeit, am 13. Mai 1866; mit Schafhäutls Nachlass kam die Handschrift in den Besitz der K. b. Hof- und Staatsbibliothek. Schafhäutl stellt auf S. 1 fest, dass Köchel das Werk unbekannt geblieben sei und versucht auch die Frage nach der Provenienz aufzuklären; sodann veranlasste er zwei öffentliche Aufführungen, welche unter Leitung des Chordirektors Alois Pacher am 19. August und 18. November 1866 in der Michaelskirche zu München statthatten, wie auch in Einsiedeln die Messe damals (nach einigen modernen Duplierstimmen zu schliessen) zur Aufführung gelangt zu sein scheint. P. Keller hatte konstatiert, dass die einsiedler Stimmen von derselben Hand geschrieben sind, wie andere dortige Stimmen, auf denen sich der Name „Erzstift“ vorfindet. Unter dieser Bezeichnung glaubte man im Kloster das Erzstift Kempten verstehen zu müssen. Dementsprechend notierte Schafhäutl in seine Partitur „der junge Mozart war wahrscheinlich auch in Kempten, da er mit seinem Vater M. das Stift besuchte“. Das ist eine bedenkliche Hypothese, immerhin musste sie geprüft werden. Die Durchsuchung von kemptner und ottobeurer Akten ergab kein Resultat. Wann sollte Mozart auch in Kempten gewesen sein? 1766 reiste die Familie von Zürich über Schaffhausen, Möskirch, Biberach, Babenhausen, Ulm, Günzburg und Dillingen nach München. Kempten wurde nicht berührt, auch passt unser Werk nicht in diese ganz frühe Zeit. Später ist Mozart überhaupt nicht mehr in solch' unmittelbare Nähe des Erzstiftes gekommen, es sei denn, man dächte an einen Ausflug von Augsburg aus, dem aber seine Briefe widersprechen. Andere Merkmale, ausser dem Umstand, dass alle musikalischen Teile separat geschrieben sind, enthalten die einsiedler Stimmen[1]) nicht.

Man sieht, äussere Beweisgründe sind in der Sache weder pro noch contra vorhanden.

Mit den inneren Anhaltspunkten sieht es zunächst auch nicht ganz einfach aus. Findet sich schon in Mozarts Jugendwerken überhaupt vielerlei allgemeine Substanz der Zeit, so ist die Versetzung mit seiner eigensten künstlerischen Natur nicht allein angehörigen Elementen in den Jugendmessen bis zu jener in F dur noch so viel stärker, dass es hier sehr schwierig erscheint, untrügliche Kennzeichen zu gewinnen. Die Prüfung nach solchen allgemeinen

[1]) Dieselben wurden mir gütigst vom derzeitigen Stiftskapellmeister Herrn P. Basilius Breitenbach zur Verfügung gestellt.

stilistischen Gesichtspunkten ergiebt wohl auch Befremdliches, z. B. übergrosse Weichheit und unentwickelte Bassführung, aber kaum etwas, was sich nicht auch gelegentlich in unzweifelhaft echten Werken Mozarts aus jener Zeit fände. „Trägt ganz den Mozartschen Genius", notierte sich Schafhäutl beim Benedictus.

Was mit Sicherheit zu dem negativen Resultat führt, ist die sorgfältige Prüfung der formalen und intellektuellen Fragen. Diese erweist tiefgreifende Unterschiede des Baues wie der Art der Textauffassung.

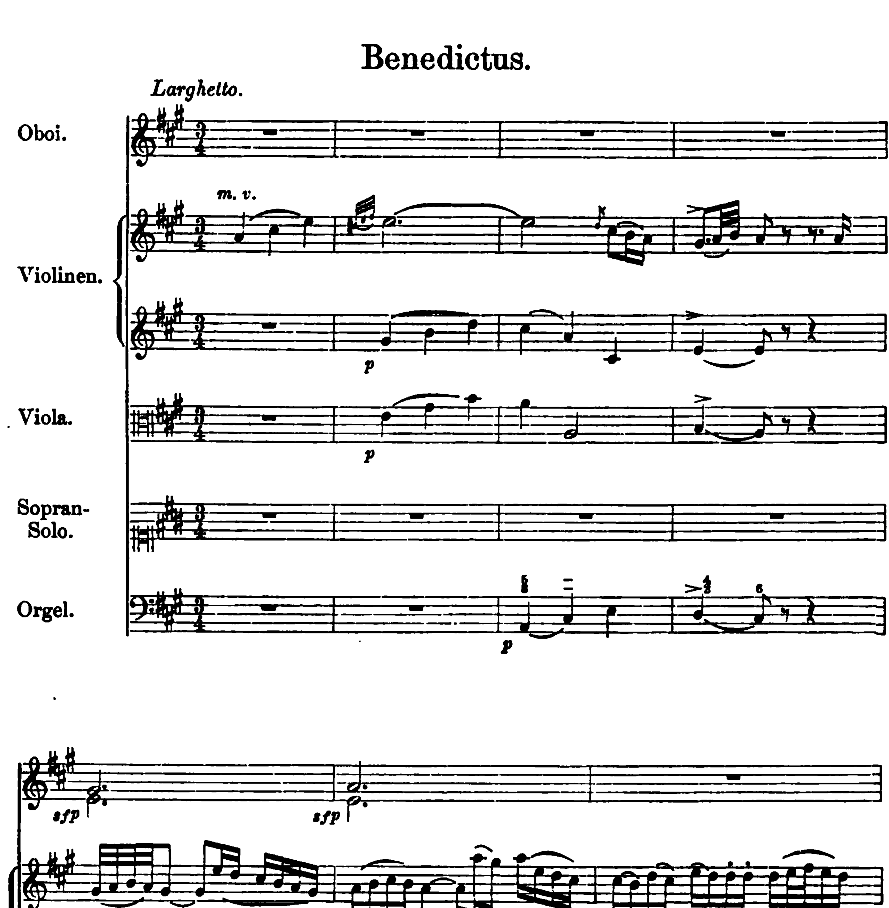
Das Kyrie unserer Messe zerfällt in drei Teile: ein einleitendes Adagio, einen lebhaften Satz und die Reprise des Adagio. Das ist die Einteilung, deren sich Mozart in der ersten Zeit bediente. Fremdartig wirkt aber, dass und wie der Mittelsatz fugiert ist. Der Wechsel zwischen den Solostimmen, welche den Anfang bringen, und dem Chor, der erst mit dem Fugato einsetzt (wenigstens findet sich hier die Bezeichnung tutti), entspricht freilich wieder Mozarts Übung. Hingegen differiert der Wechsel von Soli und Tutti im Gloria gänzlich mit Mozarts Gebrauch; desgleichen die Behandlung des qui tollis, das nicht entfernt in der bei ihm üblichen Weise hervortritt. Ebenso weicht die Auffassung des cum sancto spiritu von Mozarts Brauch ab, der diese Worte (wie andere Zeitgenossen) anfänglich fugiert, aber auch später, nach den durch den neuen Erzbischof durchgeführten „Reformen", ausdrucksvoller behandelt, als hier der Fall ist. Am greifbarsten tritt der Unterschied im Credo hervor. Es fehlt nicht nur der Versuch, ein einheitliches Band in den verschiedenen Teilen herzustellen, das ganze Verhältnis des Komponisten zum Texte ist ein von Mozarts Anschauung verschiedenes. Kein einziges der mozart'schen Credos, auch jenes der fragmentarischen grossen C moll-Messe nicht, die Schmitt unlängst ergänzte, steht in Moll, und hat einen besonders ernsten Bezug zu den ersten Worten des Textes (Mozart beginnt sogar vor 1776 überwiegend mit Patrem omnipotentem), alle auch (ausser Köchel No. 115) heben voll akkordlich an. Hier steht ein würdiger, nachdenklicher Satz in D moll mit kleinen thematischen Einsätzen. Auch die ganz sorglose Behandlung des et vitam weicht von Mozarts verschiedenen Arten ab. Im Sanctus ist der Anfang sehr schön und formal entsprechend; das Osanna fehlt ganz. Unser Benedictus ist ein Sopransolo. Der ausschliessliche Vortrag der Worte durch eine einzelne Solostimme ist bei Mozart selten, findet sich aber doch noch ein Mal (Köchel No. 275); hingegen differiert die Behandlung des zweiten Osanna erheblich. Ebenso die des letzten Satzes; die Stimmung des Agnus ist von allen mozartschen Stücken verschieden, das dona nobis wiederholt das Fugato aus dem Kyrie, was sich wiederum bei Mozart niemals findet. — Die Instrumentation, insbesondere Behandlung der Bratsche, Hörner, Oboen, Trompeten und Pauke zeigt keine nennenswerten Unterschiede von des Meisters Technik.

Es versteht sich: Mozart verfuhr bei Komposition seiner Messen keineswegs schablonistisch und formal. Aber seine sämtlichen Messkompositionen

bis zum Jahr 1780 zeigen doch bei aller Verschiedenheit eine einheitliche Anschauungsweise und sich treu bleibende Geistesrichtung in Bezug auf die Erfassung und Interpretation des Textes, auch in zwei ziemlich scharf geschiedenen Perioden eine in der Hauptsache jeweilig einheitliche Tendenz in Sachen des Aufbaues. Zu dieser Welt steht unsere Messe in vielfältigem Widerspruch, und damit ist, da sie wegen ihrer allgemeinen Physiognomie dem mozartschen Schaffen nach 1780, ja nach 1774 unmöglich angehören, also etwa ein isoliertes Werk sein kann, ihre Unechtheit erwiesen.

Es mag freilich manchem gleichgültig sein, ob wir eine Mozart'sche Messe mehr besitzen, oder nicht. Seit Jahn ist uns einerseits der geschichtliche Hintergrund, auf den der Künstler hier zu beziehen ist, in Messen und anderen Kirchenwerken der neapolitaner Schule weiter erschlossen worden, andererseits hat die reformatorische Bewegung, welche sich innerhalb der katholischen Kirchenmusik vollzog, die Kritik verschärft, mit der wir überhaupt Kirchenkompositionen in Prüfung ihrer gottesdienstlichen Brauchbarkeit gegenüberzutreten pflegen. So erscheint der Meister nach zwei Seiten weiter belastet. Was aber auch an nachteiligen geschichtlichen Verhältnissen und Voraussetzungen bei Mozarts Messen in Frage kommt, es giebt glücklicherweise dennoch Viele, die auch bei einer Messe des Meisters denken: „Geheiligt werde dein Name.“ Für sie sind diese Zeilen geschrieben.

Benedictus.


Larghetto.
Oboi.
m. v.
Violinen.
p
Viola.
p
Sopran-
Solo.
Orgel.
p


sfp
sfp
sfp
p
sfp
p
sfp
p
sfp
p
sfp
p
sfp
p
sf
sf
p


cresc.
cresc.


Solo.
Be - - ne - - - - -


fp
fp
sf
p
sf
p
dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit, qui
sf
p
sf
p
ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - - mi - ne



Do-mi-ni, be - - ne - dictus, qui ve-nit, qui
ve-nit, be - ne - dictus, qui - - ve-nit
fp
sfp
rinf.
sf p


in no-mi - ne - - - - - Do-mi-ni, qui ve - - - -


cresc.
f
f
f
- - - - - nit in no - mi-ne Domi-ni, in nomine Do-mi - ni
cresc.
f

VERZEICHNIS
der
in allen Kulturländern im Jahre 1901 erschienenen
Bücher und Schriften über Musik.[1])

Mit Einschluss der Neuauflagen und Übersetzungen.

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek erworben.*

Lexika und Verzeichnisse.

Anders, H. Musikalische Fremdwörter. Kleines Hand- u. Taschenlexikon. Leipzig, Rühle, 12°. 56 S. ℳ 0,20.

(Brahms, Johannes.)* Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern. Neue Ausg. Berlin, (1902), N. Simrock. Lex. 8°. III. 175. ℳ 3.

Challier, Ernst.* Katalog der Gelegenheits-Musik. ErsterNachtrag. Giessen, E.Challiers Selbstverlag. — 4°. S. 187—232.

[Derselbe.]* Grosser Duetten-Katalog. Erster Nachtrag. ebenda. — 4°. S. 123—139.

[Derselbe.]* Doppel-Handbuch der Gesangs- und Clavier-Literatur. Sechster Nachtrag. ebenda. — 4°. S. 163—167.

[Derselbe.]* Special-Handbuch. Fünfter Nachtrag. ebenda. -- 8°. S. 89—100.

[Derselbe.]* Verzeichniss sämmtl. komischer Duette und Terzette. Sechster Nachtrag. ebenda. — 8°. S. 185—236.

[Derselbe.]* Grosser Männergesang-Katalog. Hilfs-Register zum Hauptband. ebenda. — hoch 4°. 45 S. ℳ 3.

Claudius, C. Katalog öfver C. Claudius' Instrumentsamling utställda till för mån för musikhistoriska museet i Stockholm. Malmö, Otto Krooks boktryckeri. — 8°. 14 S.

Curzon, Henri de. Guide de l'Amateur d'Ouvrages sur la Musique, les Musiciens et le Théâtre. Précédé d'un Essai de classement d'une Bibliographie générale de la Musique. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 60 S. fr. 1.

[Dotésio.]* Catálogo general de las obras de música .... publicadas por la sociedad anónima Casa Dotésio. Madrid 1898—1901.

Eitner, Rob.* Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. IV. u. V. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°, je 480 u. 484 S. Subscr.-Preis ℳ 10. Einzelpr. ℳ 12.

Fleischer, Oskar. Führer durch die Bachausstellung im Festsaale des Rathauses. Berlin, (Bote & Bock). — 8°. 46 S. ℳ 0,50.

Florenz. Biblioteca del R. Istituto Musicale s. **Gandolfi.**

Frank, Paul. Taschenbüchlein des Musikers. Leipzig, C. Merseburger. Band I. Fremdwörterbuch. 20. Aufl. ℳ 0,45. Band II. Kleines Tonkünstler-Lexikon. 10. rev. und vermehrte Aufl. ℳ 1,60.

Gandolfi, Riccardo.* Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze. (Estratto dallo Annuario del R. I. M. d. F. — Anno scolastico 1898—99, 1899—1900. Firenze, Tipogr. Galletti e Cocci.)

[1]) Die Kenntnis der in Russland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich den gütigen Mitteilungen der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nic. Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. A. Lindgren in Stockholm.

Gheyn, I. van den.* Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Tome Ier. Écriture sainte et Liturgie. Brüssel, H. Lamertin. — 8°. 600 p. fr. 12.

Heim, Ernst. Neuer Führer durch die Violin-Litteratur. 2. bis auf die Neuzeit ergänzte Aufl., bearb. v. Otto Girschner. Hannover, L. Oertel. — 8°. VIII, 358 S. ℳ 1,25.

L'Hermitte, Julien. Concert et Spectacle donnés au Mans en 1752 et 1768. Le Mans, impr. Guénet. — 8°. 7 p.

[Hofmeister, Fr.]* Monatsbericht, musikalisch-litterarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1901. 73. Jahrg. Leipzig, F. Hofmeister. — 8°. ℳ 20.

[Hofmeister, Fr.]* Verzeichnis der im Jahre 1900 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. 49. Jahrg. oder 9. Reihe 3. Jahrg. Leipzig, F. Hofmeister. — hoch 4°. IV, 68 u. 224 S. ℳ 22.

K. (organoff), **W. D.** Kaukasische Musik. Bibliographische Notizen. [Russ. Text]. Tiflis, Verlag der Redaction des „Kaukasischen Boten". — 12°. 46 S.

Kraus, Alexander.* Catalogo della Collezione Etnografica-musicale Kraus' in Firenze. Sezione Istrumenti Musicali. Firenze, tip. Salvadore Landi. — gr. 8°. 29 S.

Lissitzin, M. Uebersicht der Werke russ. Kirchenmusik. [russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 1 R. 25 K.

Metropolitan Museum of Art. Hand-Book No. 13. Preliminary Catalogue of the Crosby-Brown Collection of Musical Instruments of all nations. I Gallery 27 New York, Metropolitan Museum of Art. — 8°. 94 p.

Nürnberg, Herm. Progressiv und systematisch geordnetes Verzeichnis der hervorragendsten Erscheinungen der Klavierlitteratur für das Studium u. den Vortrag im Klavierspiel. [Aus: „H. Nürnbergs 100 Klavierstunden in 50 Lektionen".] Zürich, G. A. Gassmann. — gr. 4°. 4 S. ℳ 0,50.

Parent, Hortense. Répertoire encyclopédique du pianiste. Paris. Hachette.

Pavan, Gius. Serie cronologica etc. s. unter Geschichte der Musik.

Redman, Harry Newton. A pronouncing dictionary of musical terms. Boston, Knight & Millet. — 16°. 139 p. 50 c.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. [5. Aufl.] Vervollständigt durch Einverleibung russischer Componisten und Musiker. Ins Russische übersetzt von B. Jurgenson. Redigirt v. J. Engel. Moskau, P. Jurgenson. In Lieferungen à 40 Kop.

Roll of the Graduates in Music, &c. by authority of the Council. London, New Office. — 8°. 233 S. s. 2.

The **Samas** religious texts classified in the British Museum catalogue as hymns, prayers and incantations; with 20 plates of texts hitherto unpublished and a transliteration and translation of K. 3182 collected and copied by Clifton Daggett Gray. Chicago, University of Chic. Press. — 8°. 24 + 20 p. pls. $ 1.

Sawyer, H. S. Music teachers' assistant: a few friendly words to young teachers, supplemented with a new pronouncing dictionary of nearly 3000 musical terms and a table of the principal abbreviations used in music. Chicago, The Mc-Kinley Music Co. (1900). — 24°. 107 p. 40 c.

Schulzweida, Richard. Praktischer Anhang zu den Klavier-Auszügen der Repertoire-Opern. Eine Zusammenstellung der gebräuchlichsten Aenderungen, Einlagen und Streichungen. Heft 1. 642 Beiträge zu 20 Opern. Leipzig, Max Brockhaus. — ℳ 5.

(Simon, Carl.)* Verlags-Katalog von Carl Simon. Musikverlag in Berlin. Alphabetischer Theil. — 8°. 192 S.

Stainer & Barrett's Dictionary of musical Terms. Revised and edited by Sir John Stainer. London, Novello. — 7 s. 6 d.

Stainer, Cecie. A Dictionary of Violin Makers. London, Novello & Co. — 8°. 102 p.

Tabanelli. N. Il codice del teatro: vademecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici direttori d'orchestra, direzioni teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico. Milano, U Hoepli. — 16°. XII—328 p. L. 3.

L'ouvrage du cirque d'été. Garçon, l'audition! Paris, H.Simonis Empis. fr. 3,50. [Es handelt sich um eine Chronik der musikalischen Veranstaltungen in Paris vom Februar 1899 bis Februar 1900.]

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Leipzig (1902), Paul de Wit. — 4°. 14 S. und 34 Tafeln. ℳ 7,50.

Wotquenne, Alfred.* Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles. Annexe I. Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVII[e] siècle. Bruxelles, O. Schepens & Cie. u. J. B. Katto. — 4°. 189 S. Mit 28 Tafeln und 2 Faksimiles aus dem Fragment der Dafne von Jac. Corsi. (1594.)

Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für alle übrigen vergleiche man die Jahrgänge II, S. 62 ff., III, S. 77 ff., IV, S. 80 ff., V, S. 77 ff., VI, S. 79 ff., VII, S. 83 ff.

Almanach chantant pour 1901, ou Répertoire des grands concerts et cabarets de Montmartre. Paris, Martinenq. — 16°. 32 p. avec grav. 30 c.

Almanach de la rampe. Actrices parisiennes. Texte d'Edouard Gauthier. Compositions et photographies Reutlinger. Paris, Impr. et Libr. réunies. — 8°. 48 p. 75 c.

Almanach des Spectacles. [Alb. Soubies] Année 1900. Paris, Flammarion. — 12°. Fr. 5.

Almanach der vereinigten Stadt-Theater zu Frankfurt a. M. für das Jahr 1901. Hrsg. v. den Souffleuren der vereinigten Stadttheater. Frankfurt a. M., Mahlau & Waldschmidt. gr. 16°. 69 S. m. 2 Theaterplänen.

Ambrosio, Ettore d'. Relazione del Liceo musicale Rossini di Pesaro, Pesaro, tip. A. Nobili. — 8°. 50 + XLI.

Annali della scuola musicale cooperativa di Milano, 1900. Milano, tip. Riformatorio patronato. — 8°. 64 p.

Les **Annales** du Théâtre et de la Musique. (26e année.) s. Stoullig, Edmond.

Annuaire des artistes, de l'enseignement dramatique et musical et des sociétés orphéoniques de France et de l'étranger. Répertoire complet des documents concernant le théâtre, la musique et la facture instrumentale. 11 vol. in 8° avec grav. et portraits. Paris, impr. Montorier.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens pour 1901 [58e année] Paris, imp. Chaix. — 8°. 140 p.

Annuaire* du Conservatoire royal de musique de Bruxelles 24e année. Bruxelles, E. Ramlot. — kl. 8°. 208 p. portr., fr. 2.

Annuaire de la Société des compositeurs de musique. Paris, impr. Balitout. — 8°. 54 p.

Annuario* del R. Istituto musicale di Firenze. Anno scolastico 1899—1900. Firenze, Galletti e Cocci. — 4°. 44 S.

Annuario del R. Conservatorio di musica di Parma per l'anno scolastico 1899—1900 (anno III). Parma, tip. L. Battei. — 8°. 80 p.

L'Art du Théâtre, Revue mensuelle. Ire année. No. 1: Mars 1901. Paris, Charles Schmid. — 4°. Einzelne Nummer fr. 1,75. Jährlich fr. 25.

Bericht des Königl. Conservatoriums für Musik und Theater zu Dresden über das 44. Studienjahr 1899/1900. Dresden, H. Burdach. — gr. 8°. 65 S. m. 1 Bildnis. ℳ 0,30. Desgl. über das 45. Studienjahr 1900/1901. Ebenda. gr. 8°. 67. S. ℳ 0,30.

Blätter, Moderne f. Musik, Kunst u. Litteratur. Hrsg.: Walt. Roos. 1. Jahrgang, Febr. 1901 bis Jan. 1902. Frankfurt a. M. Moderne Verlagsgesellschaft. — Hoch 4°. 52 Nrn. à ℳ 0,30. Jährl. ℳ 12.

Brettl, Das moderne. — Überbrettl. Bunte Theater- u. Brettl-Zeitung. Organ für die gesamte Überbrettl-Bewegung und alle Bestrebungen zur liter. u. künstler. Hebung des Variétés. Red.: Theod. Schulze-Etzel. 1. Jahrgang, Okt. 1901 bis Sept. 1902. Berlin, Harmonie. — gr. 4°. 12 Nr. ℳ 4.

Bruxelles-artiste (ex-Orchestre). Littéraire, artistique, théâtral etc. Programme illustré des théâtres spectacles et concerts de Bruxelles. Journal de critique libre. Ie année. Bruxelles, Directeur: E. P. Minard. impr. L. Wintraecken & Cie. [erscheint jeden Sonnabend]. — gr. 4°. 9 fr. jährl.

Bühne u. Brettl. Illustrierte Zeitschrift für Theater u. Kunst. Red.: O. Ungnad. 1. Jahrg. Oktober 1901/1902. 24 Nr. Berlin, Expedition „Bühne u. Brettl". — gr. 8°. Vierteljährlich ℳ 1,20, einzelne Nummer ℳ 0,20.

Bühnen-Kalender, deutscher, f. d. J. 1902. Taschenbuch für alle Bühnen-Angehörige. Hrsg. v. Georg Elsner. Berlin, O. Elsner. — 12°. X., 187 mit 1 Tafel u. 1 Karte. Geb. ℳ 2.

Bühnen-Spielplan*, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. Sept. 1900 bis Aug. 1901. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VIII, 804, 12 Nummern, ℳ 12.

Bühnen-Spielplan*, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. September 1899 bis August 1900. Register. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 111 S. ℳ 2.

Caecilienvereinsorgan*. 36. Jahrgang der von Fr. Xav. Witt begründeten Monatsschrift Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Hersg.: Fr. X. Haberl. Regensburg, Pustet. — 8°. 12 Nrn. ℳ 2.

Petite **Cartabelle** ou calendrier ecclésiastique à l'usage des clercs, organistes et chantres du diocèse de Tournai p. l'année 1901. Tournai, H. et L. Casterman. — 16°, 71 p., fr. 0,50.

Le gai **Chanteur.** Almanach chantant pour l'année de grâce 1901. (37e année.) Montbéliard, Barbier. — 8°. Non paginé.

Directory, Reeves' musical — of Great Britain and Ireland for 1901. London, Reeves. — 2 s.

Le **Do mi sol.** Organe théâtral artistique et littéraire paraissant chaque jour de spectacle. 3e année. Red.: A. Lacroix et fils, imprimeurs — libraires à Verviers. Folio. Pro Saison fr. 3,10.

Düsseldorf. Stadt-Theater-Almanach für die Spielzeit 1901/1902. Düsseldorf, W. Wörmbke. 103 S. mit 45 Bildnissen und 2 Plänen. ℳ 0,30.

L'**Echo** des concerts et des nouvelles, journal hebdomadaire, illustré, paraissant tous les mercredis. Ie année. Rouen, impr. Leplée. — Fol. à 4 col. Jede Nummer 10 cent.

Eco artistico. [Musikzeitung.] I. anno. Guadalajara in Mexico. Gratis.

Pour l'**école.** Pédagogie, sciences, littérature, dessin, musique. Revue bi-mensuelle du Cercle „Les anciens normaliens", paraissant le 10 et le 25. de chaque mois. Ie année [No. 1. 10 mai.] Rédaction: E. Chaumont; administration: A. Fassin, 93 rue de Champs à Liège. — 8°. fr. 5,10 jährlich.

Eldorado: rassegna internazionale di operette e spettacoli di varietà. Anno I, No. 1 (22. October 1901) Napoli, M. Nobile (Tip. moderna). Folio. L. 5. jährlich.

Gaillard, (le) Almanach chantant pour 1902. Nancy, Hinzelin. — 8°, à 2 col. avec grav.

Harmonie-Kalender. Ein klangreiches Pianino „Zur Begleitung" durchs Jahr 1902. [Ausgestanzt in Form eines Pianinos.] Berlin, „Harmonie". — quer 8°. ℳ 1.

Jahrbuch,* Kirchenmusikalisches —. 1901. 16. Jahrgang. Herausgegeben von Franz Xav. Haberl. 26. Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders. Regensburg, Pustet. — 8°. IV. 176 S. Mit einer Beilage von IV S. Text und 32 S. Musik (VII Motecta a Luca Marentio. No. 8—14). ℳ 3.

Jahrbuch der Kaiserlichen Theater für 1899/1900. [Russ. Text]. St. Petersburg, Verlag der Direktion der Kais. Theater. — 8°. 244+149 S. Beihefte I, II, III. 8°. 124, 120 und 108 S.

Jahrbuch für Deutschlands Männergesangvereine 1901. 1. Jahrgang. Schweidnitz, Adolf Schreyer (Leipzig, A. Spitzner). — gr. 8°. IV, 167 S. Geb. ℳ 3.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1900. 7. Jahrg. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig, C. F. Peters. — Lex. 8°. 123 S. ℳ 3.

Le **Journal musical.** Musique, littérature, arts plastiques. Mensuel. Directeur: H. Weyts. Redaction: 2 rue Auguste Orts (impr. F. Smets) à Bruxelles. Ie année. (No. 1. Dez. 1901.) — gr. 4°. fr. 8 jährl.

Die **Kunst** in Ton und Wort. Unabhängige Wochenschrift zur Pflege der Kunst in Konzert, Theater und Haus. Chefred.: Für Musik J. C. Smith, für Theater Geo. Gellert. 1. Jahrg. Okt.-Dez. 1901. 13 Nrn. Charlottenburg, J. E. Schmock. — gr. 4°. ℳ 1, einzelne Nr. ℳ 0,10.

Magazin, musikalisches. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausg. von Ernst Rabich. Langensalza, Beyer & Söhne. — gr. 8°. Heft 1, s. Istel: Das deutsche Weihnachtsspiel. 27 S. ℳ 0,40. Heft 2, s. Steinhäuser: Zur Choralkenntnis. 38 S. ℳ 0,50. Heft 3, s. Klauwell: Beethoven. 31 S. ℳ 0,50.

Martin, Jules. Nos Artistes! Annuaire des théâtres et concerts. 400 Portraits-Biographies établies d'après les documents officiels, de l'état civil et du conservatoire national de musique. Préface par Alfr. Capus. Paris, Ollendorff. fr. 3,50.

La **Nouvelle Maîtrise,** organe des intérêts de l'école de musique classique. Ie année. No. 1. 15 décembre 1900. Paris, impr. Ménard et Chaufour. — 8°. jährl. fr. 8.

Musik*, die. Leit.: Kapellmstr. B. Schuster. 1. Jahrgang. Okt. 1901 bis Sept. 1902. 24 Hefte. Berlin, Schuster & Loeffler. — Lex. 8°. ℳ 10 jährl., einz. Nr. ℳ 0,60.

La **Musique** en Suisse. Red.: E. Jacques-Dalcroze. Neufchatel, Delachaux & Niestle & W. Sandaz.

Musikfreund, der. Ein musikal. Ratgeb. 2 Jahrgang. Leipzig, J. H. Robolsky. — gr. 8°. 88 S. ℳ 0,50.

Musikkalender, A. Gabrilowisch's. (VIIter Jahrgang) [Russ. Text]. St. Petersburg. — 24°. 344+58+XXII S.

Musiker-Kalender*, Allgemeiner Deutscher, für 1902. 1. 2. Theil. 24. Jahrg. Berlin, Raabe & Plothow. — kl. 8°. ℳ 2.

Musiker-Kalender*, Max Hesse's Deutscher, für 1902. XVII. Jahrg. Leipzig, Max Hesse. — kl. 8°. ℳ 1,50.

Musiker-Kalender, Oesterreichischer, für das Jahr 1901. Herausgegeben von der Redaktion der „Oesterr.-Ungar. Musiker-Zeitung". 1. Jahrgang. Wien, Verl. d. „Oesterr.-Ungar. Musiker-Zeitung". — 16°. 155 S. u. Tagebuch. ℳ 2.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, für das Jahr 1902, herausg. von dem Präsidium des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes. 1. 2. Theil. 14. Jahrg. Berlin, Besselstr. 20. ℳ 0,70.

Musiker-Notizbuch, Lehne's —. 1901. Hannover, Lehne & Co., — gr. 16°. 365 S. Geb. ℳ 0,60.

Illustrierte **Musik-Revue.** Organ für die Tonkunst. I. Jahrg. Herausg. u. Redakteur: Kolla Bernstein, Berlin. — gr. 8°. Erscheint zweimal wöchentlich; 4 ℳ vierteljährlich.

Der **Musik- u. Theater-Zeitgenosse.** [Russ. Text]. Redakt. u. Herausg. Em. Bormann. I. Jahrg. (1900—1901). St. Petersburg. [NB. Hat mit No. 48 aufgehört zu erscheinen.]

Die **Musik-Woche.** Moderne illustrierte Zeitschrift. 1. Jahrgang. 1901. Redakt. Ludw. Hamann. Berlin—Leipzig, Verl. der Musik-Woche. — gr. 4° und gr. 8°. 52 Hefte mit Abbild. und Musikbeilagen à 0,30 ℳ, vierteljährlich ℳ 3,60.

Neujahrsblatt, 89. der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1901: Steiner, A.: Rich. Wagner in Zürich. 1. Teil. (1849 —1852). Zürich, Gebr. Hug & Co. — 4°. 52 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3.

L'Orchestra. Organo dell' associazione italiana fra i professori d'orchestra. Anno I. No. 1. (21 marzo). Milano, Stamp, editr. lombarda — 4°. L. 1 (!) jährlich.

Oran artiste, beaux arts, litterature, théâtre, concerts, sports. Ie année. No. 1. 23 octobre 1900. Oran, impr. Fouque. — 4°. jede Nummer 10 cent.

Revue d'Histoire et de Critique Musicales*, publication mensuelle principalement consacrée à la musique française ancienne et moderne. Ire année. No. 1. Janvier 1901. Comité de Rédaction: Jules Combarieu, Pierre Aubry, Maur. Emmanuel, Louis Laloy, Romain Rolland. Paris, H. Welter. — gr. 8°. jährlich 12 Hefte. fr. 25.

Revue musicale **„Sainte Cécile",** journal de musique du clergé, des organistes et des chantres paroissiaux, paraissant tous les mois. Ire année. No. 1. Oktober 1901. Arras, imp. de la Croix, 10 rue Frédéric-Degeorge. — gr. 8°. à 2 col. jährlich fr. 2,50.

Rivista Teatrale Italiana d'Arte Lirica e Drammatica. Direttore: A Chietti. Anno I. Vol. I. 1 gennaio 1901. Nacoli, tip. Melfi e Joele. — 8⁰. 48 p. L. 0,80, jährlich L. 12.

Sempre avanti. Orgaan der Vereeniging tot beoefening van vocale en dramatische Kunst te Amsterdam. 3e jaarg. 1901/02. Amsterdam, Allert de Lange. — gr. 8⁰. per jaarg. 10 nrs. f. 3.

Signale für die Russische Musik- und Theaterwelt. Wochenblatt. [Russ. Text.] St. Petersburg. Jährl. ℳ 7,50.

Li **s'teûle** wallone. Organe français-wallon des sociétés littéraires, dramatiques et musicales de Liége et la province. Blaw'-tant n'feie par samaine. 2e année. Administration et rédaction a Liége 6, rue Delfosse, imp. M. Bouché. — gr. 4⁰. fr. 3,10 jährlich.

Stoullig, Edmond. Les Annales du théâtre et de la musique. [26e année.] Paris, Ollendorff. — 18⁰. XXXIV, 431 p. fr. 3,50.

Soubies, Albert. Almanach des Spectacles. Année 1900. Paris, Flammarion — 12⁰. fr. 5.

Tage-Buch der königlich sächsischen Hoftheater vom Jahre 1900. Schauspielfreunden gewidmet von den Theaterdienern Frdr. Gabriel und L. Knechtel. 84. Jahrgang. Dresden, H. Burdach. — 8⁰. 91 S. ℳ. 2.

Theater-Almanach, Wiener, 1901. Hrsg. von Ant. Rimrich. 3. Jahrg. Wien, C. Konegen. — gr. 8⁰. XI, 419 u. 26 S. mit Abbildgn. u. Plänen. ℳ 2,50.

Die **Theater** der Welt. Hrsg. J. Gumbinner und Hans Forsten. 1. Jahrg. Okt. 1901 bis Sept. 1902. 24 Nrn. Fol. Berlin, Pacific-Verlag. Fol. Jährlich 24 Nrn. à ℳ 0,60, vierteljährl. ℳ 3.

Die **Theaterwelt.** Illustrierte Monatsschrift. 1. Jahrgang. 1901. Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 24, B. K. Gutmann. — hoch 4⁰. 12 Hefte. à ℳ 2,50.

Wiener **Theater-Almanach** siehe Theater-Almanach.

Zazà: rivista dei caffè concerti e teatri. Anno I. No. 1 (5 Aug.) Direttore G. Paini. Torino, Tip. Giornali riuniti. — 4⁰. jährlich L. 3.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Adaïewsky, Ella.* Les chants de l'Eglise Grecque-Orientale. (Aus: Rivista musicale italiana. Jahrgang 1901.) Torino, frat. Bocci.

Adami, Frider. De poetis scaenicis graecis hymnorum sacrorum imitatoribus. [Aus: „Jahrb. f. class. Philologie".] Leipzig, Teubner. — gr. 8⁰. S. 213—262. ℳ 2.

Antoci Emanuele. Musica italiana: monografia. Ragusta tip. Piccitto e Antoci. — 16⁰. p. 26.

Apthorp, William Foster. The Opera past and present; an historical sketch. London, John Murray. — 8⁰. 238 S. 5 s. [Scribner, New York. $ 1,25.]

Aubry, Pierre s. Musicologie critique.

Baille, G. Tablettes musicales et Théorie historique de la musique. Ier volume. Ier à 8e fascicule. Perpignan, impr. Payret. — 8⁰. p. 1 à 96., 25 c. le fascic.

Batka, Rich. Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. I. [Aus: Mitteilgn. d. Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen.] Prag, J. C. Calve in Komm. — gr. 8⁰. 32 S. mit 1 Abbildung. ℳ 0,60.

Baudouin La Londre. Congrès international de Musique. [tenu à Paris du 14—18 juin 1900.] Procès-verbaux sommaires. Paris, Impr. Nationale. — 8⁰. 15 p.

Bergmans, Paul.* Variétés musicologiques, documents inédits ou peu connus sur l'histoire de la musique et des musiciens en Belgique. IIe série. Gand. C. Vyt. — 8⁰. 51 p. fr. 2. [Extrait des Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 5e série, tome III.]

Bergmans, P. Le conservatoire royal de musique de Gand. Etude sur son histoire et son organisation, précédée d'une notice sur les premiers conservatoires et l'enseignement de la musique en Belgique avant 1830; suivie de considérations sur la mission des conservatoires, de l'histoire abrégée des écoles de musique de la Flandre orientale, de la liste des écoles de musique de la Belgique, de la France et de la Hollande. Gand, G. Beyer. — gr. 8⁰. XV, 529 p. (portr.) fr. 8.

Bettoli, Parmenio. Storia del teatro drammatico italiano dalla fine del secolo XV alla fine del secolo XIX. Disp. 1a. Bergamo, tip. G. Fagnani. — 8⁰. p. 8., L. 0,15.

Blackburn, Vernon, Bayreuth and Munich, a travelling record of German operatic art. N. York. imported by M. F. Mansfield & C. 64 p. 75 c.

Brandin, Louis s. Musicologie critique.

Bréville, P. de —. Sur les Chansons populaires françaises: La Tour, prends garde . . . etc. Paris, E. Baudoux & Co. — 8⁰. fr. 6.

Broadbent, R. J. A History of Pantomime. London, Simpkin. — 8⁰. 226 p. 3 s. 6 d.

Bruneau, Alfred.* La Musique française. Rapport sur la Musique en France du XIIIe au XXe siècle. La Musique à Paris en 1900 au Théâtre, au Concert, à l'Exposition. Paris, Fasquelle. — 18 jésus VIII, 255 S. fr. 3,50.

Cecchini, Laudomia. La ballata romantica in Italia. Torino, G. B. Paravia e C. 8⁰. p. 74. L. 1.

Cenelli, C. Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro (1637—1897.) (La Cronaca Musicale. Anno II, N. 5—12. Anno III, N. 1—10. Pesaro, Stabilimento A. Nobili.

Clouzot, Henri. L'ancien théâtre en Poitou. [Histoire, Bibliographie, Pièces justificatives, Fac-Similé de Signatures et d'affiches, table onomastique.] Niort, L. Clouzot. — 8⁰. XV, 393 p. fr. 7,50.

Combarieu, Jules.* Congrès international d'Histoire de la Musique tenu à Paris du 23 au 29 juillet 1900. Documents, Memoires et Vœux. Paris, Fischbacher. — 8⁰, 318 p. fr. 15.

Congrès interational d'histoire de la Musique s. unter Combarieu, Jules.

Cosentino, Giuseppe. Un teatro bolognese nel secolo XVIII: il teatro Marsigli-Rossi. Bologna, tip. A. Garagnani e figli. (1900). — 8⁰, p. 237.

Costetti, Giuseppe. Il Teatro Italiano nel 1800. Indagini e ricordi. Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli. — 16⁰, XII 538 p. L. 5.

Dettmer, W.* Streifzüge durch das Gebiet alter und neuer Tonkunst. (Progr.) Hamburg, (1900). — 32 S. 4⁰.

Ditchfield, P. H. Old English Customs extant at Present Time: Account of Local Observances, Festival Customs and Ancient Ceremonies yet surviving in Great Britain. London, Methuen. — 8⁰, 360 p. 6 s.

Docteur, Carlos. Historia anecdótica de la música y de los grandes músicos. Paris, Ve Bouret. — 8⁰, 192 p. avec grav.

Doria, Evello. Musica vieja; con un prologo de Narc. Oller; traductores Manuel Lassa y Luis de la Guardia. Madrid. Est. Tip. de Fortanet. — 8⁰, 138 p. 2,50 Pes.

Duyse, F. van. Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën. Antwerpen (1900), de nederlandsche bockhandel. — kl. 4⁰., la livraison fr. 1,90. (Das Werk wird 35 Lieferungen umfassen.)

Elson, Arthur. A critical history of opera: giving an account of the rise and progress of the different schools, with a description of the master works in each. Boston, L. C. Page & Co. — 6—391 p. $ 1,50.

Fabiani, V. Gente di chiesa nella commedia del secolo XVI: appunti e figure. Empoli, tip. Traversari. — 16⁰, 42 p.

Felder, Hilarin s. Julian von Speier unter Abteil.: Besondere Musiklehre: Gesang.

Fissore, Robert, La lutherie. Reims, E. Mennesson, Paris, Maison J. Fissore père. fr. 3,50.

Foucart, P. Les Grands Mystères d'Eleusis (Personnel; Cérémonies). Extrait de Mémoires de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres. Paris, (1900) Klincksieck. — 4⁰, 160 p.

Gaïsser, Dom Hugues. Le système musical de l'église grecque d'après la tradition. Rome, via Babuino 149 et Abbaye de Maredsous (Belgique). — 8°. VI u. 172 S. (8 Seiten Noten.) fr. 5.

Galli, Amient. Storia e Teoria del sistema moderno musicale s. unter „Allgemeine Musiklehre."

Gandolfi, Riccardo. Un equivoco a proposito dell' inno di Goffredo Mameli „Fratelli d'Italia."[1]) (Estratto dalla Rassegna Nazionale, fasc. 1° Marzo 1901.)

Gatta, L. Il teatro in Italia dalle origini al Goldoni. Palermo, R. Sandron. 16°. p. 70. L. 1.

Geller, L.* Ursprung, Entwicklung und Wesen des deutschen Volksgesanges bis zur Blütezeit des Volksliedes. Progr. Giessen. 8°. 77 S. und 15 S. Noten.

Gevaert, François Auguste et **J. C. Vollgraff.*** Les Problèmes musicaux d'Aristote. IIe fasc. Gand, Ad. Hoste. — 4°. pag. 164—355. fr. 8,50.

Goldschmidt, Hugo.* Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VIII, 412 S. ℳ 10.

Grillet, Laurent.* Les Ancêtres du Violon et du Violoncelle. Les Luthiers et les Fabricants d'archet. Vol. II. Paris, Charles Schmid. — 8°. 411 S. (En souscription Vol. I, II.) fr. 27.

Hagemann, Carl.* Geschichte des Theaterzettels. Ein Beitrag zur Technik des deutschen Dramas. Das mittelalterliche Theater. (Diss.) Heidelberg, L. Meder Nachf. — gr. 8°. 122 S. ℳ 1,60.

Hartker, B. s. Palaeographie.

Hastings, Charles. The Theatre: its Development in France and England, and a History of its Greek and Latin Origins. Auth. Transl. by Frances A. Welby. London, Duckworth. — 8°, 384 p. 8 s.

Hofmann, F. A. Die Kunst am Hofe des Markgrafen v. Brandenburg. Fränkische Linie. Strassburg, J. H. E. Reitz. ℳ 12.

Houdard, Georges. Deux Mémoires sur la Notation Neumatique. Paris, Fischbacher. — 8°. 10 + 8 p., mit 1 Neumentafel. fr. 2,50.

[1]) Der Autor dieser populären Melodie ist Michele Novaro.

Istel, Edgar.* Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyr. Scene „Pygmalion." Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Heft I. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 90 S. ℳ 1,50.

Istel, Edgar. Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. [Aus „Magazin, musikalisches." hrsg. v. E. Rabich.] Langensalza, Beyer & Söhne. gr. 8°. 27 S. ℳ 0,40.

Jeanroy, A. s. Musicologie critique.

Körte, Oswald.* Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung d. deutschen Lautentabulatur. [III. Beiheft der Publikationen der Internat. Musikgesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°, 164 S. ℳ 5.

Klussmann, H. Die Entwickelung des hamburgischen Vorlesungswesens. Hamburg, L. Voss. Lex. 8°. 43 S. m. 2 Abbild. u. 1 Tab.

Kothe, Bernhard.* Abriss der Musikgeschichte. Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen. 7. vermehrte und verbesserte Auflage von F. Gustav Jansen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — 8°. VI, 351 S. ℳ 2.

Kralik, Rich. von —. Altgriechische Musik. Theorie, Geschichte u. sämmtliche Denkmäler. Stuttgart-Wien, Roth. — 8°. 52 S.

Kroyer, Th.* Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal des XVI. Jahrhunderts. (4. Beiheft der Publ. der Intern. Musikgesellschaft.) Leipzig (1902), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. X, 160 S. ℳ 5.

Kretzschmar, Herm.* Einige Bemerkungen über d. Vortrag alter Musik. [Aus: „Jahrb. d. Musikbibl. Peters. 7. Jahrg."] Leipzig, C. F. Peters. — gr. 8°. (S. 53—68.) ℳ 0,60.

Lais et **Descorts** français du XIIIe siècle.* Texte et musique, publiés par Alfred Jeanroy, Louis Brandin et Pierre Aubry. (Mélanges de musicologie critique). Paris, Welter. — 4°. XXIV—171 p. fr. 30.

Langelütje, Ernst.* Die Musica figuralis des Magisters Daniel Friderici. Eine Singefibel d. 17. Jahrhunderts als musikgeschichtl. Beitrag. Berlin, R. Gaertner. — Progr. 4°. 30 S. ℳ 1.

Lamprecht, Karl.* Deutsche Geschichte. I. Ergänzungsbd. 1. Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. 1. Band: Tonkunst — Bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung. Berlin, R. Gaertner (1902). gr. 8°. XXIII, 471 S. ℳ 6.

Le Senne, Camille. La Musique et le Théâtre aux Salons du Grand-Palais. (Le Ménestrel, 1901: No. 17—24.) Paris, Heugel.

Liederhandschrift, Die Jenaer. Herausg. v. Geo. Holz, Frz. Saran u. Ed. Bernoulli. 2 Bde. Leipzig, C. L. Hirschfeld. — gr. 4°. 1. Getreuer Abdruck des Textes (Holz), VIII, 240 S. 2. Übertragung, Rhythmik und Melodik (Bernoulli und Saran). 200 S. ℳ 36.

Lohre, Heinrich. Zur Geschichte des Volksliedes im 18ten Jahrhundert.[1]) Berliner Doktor-Dissertation, Berlin, Mayer & Müller. — 8°. 38 S.

Lübke, W. Compendio di storia delle belle arti. P. IV.: la musica. Traduz. di Nino Guerzoni-Federici. Milano, Sonzogno. — 16°. 61 p. L. 0,15. [Biblioteca del popolo N. 298.]

Lubke, W. Précis de l'histoire des beaux-arts. Architecture, sculpture, peinture, musique. Traduit p. Em. Molle. Nouvelle. édit. Bruxelles, J. Lebègue et Cie. — 8°. XV, 305 p., figg. fr. 4.

Lutze, G.* Die fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801—1901. Festschrift z. Hundertjahrfeier d. Lohkonzerte 1901. Sondershausen, F. A. Eupel. — 4°. 40 S. mit 5 Tafeln. ℳ 1,50.

Lyonnet, Henry. Le Théâtre hors de France. — 4°. série: Pulcinella et C. (le Théâtre napolitain). Paris, Ollendorff. — 18°. XIII—374 p., illustr. d. 50 photograv. fr. 3,50.

Mantuani, Jos.* Über den Beginn des Notendruckes. [Aus „Vorträge und Abhandlungen, herausgegeben von der Leo-Gesellschaft, Heft 10.] Wien, Mayer & Co. — gr. 8°. 29 S. ℳ 0,70.

Mees, Arthur s. unter: Besondere Musiklehre: Gesang.

[1]) Hier nur zum Teil abgedruckt, das Ganze erscheint in der *Palaestra* von Brandl und Schmidt.

Mélanges de Musicologie critique und **Mémoires** de Musicologie sacrée s. unter Musicologie cr. u. sacrée.

Merian, Hans. Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert. Leipzig, (1902) H. Seemann Nachf. — gr. 8°. VIII, 708 S. mit 139 Abbild. u. 38 Beilagen. ℳ 15.

Mertz, Geo. Das Schulwesen d. deutschen Reformation im 16ten Jahrh. Heidelberg (1902) C. Winter. — gr. 8°. VII, 681 S., ℳ 16.

Mey, Curt. Der Meistergesang s. vorigen Jahrg. S. 91.

Mitjana, Rafael. La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Malaga. Impr. de „El Cronista“ — 8°. VII, 77 p. 1 Pes.

Molitor, P. Raphael*. Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. u. XVII. Jahrhunderts. I. Bd. Die Choral-Reform unter Gregor XIII. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — 8°. XVI, 305 S. ℳ 6.

Molitor, Raph.* Reform-Choral. Historisch-krit. Studie. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XIX, 92 S., ℳ 1,50.

Morsch, Anna. Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. (10 Vorträge, gehalten im Viktoria-Lyceum zu Berlin.) 2. Auflage. Berlin, Verlag „der Klavier-Lehrer“. — 8°. ℳ 2.

Morton, Prosper. La Musique à vol d'oiseau. (Histoire abrégée de la musique; les Grandes Phases de l'art musical; les Grands Maîtres; les Grandes Écoles.) Paris, Coutarel. — 18°. XIX, 65 p. fr. 1,50.

Musicologie critique, Mélanges de[1]). Paris, H. Welter. — 4°. Bd. III.* Lais et Descorts français du XIIIe siècle Texte et musique, publiés par A. Jeanroy, L. Brandin et P. Aubry. XXIV, 171 p. 3 planches phototypiques. fr. 30. Bd. IV.* Pierre Aubry. Les plus anciens Monuments de la Musique française. Recueil de 24 facsim. en phototypie, avec transcriptions, notes, commentaires et introduction. fr. 30.

[1]) Band I. Aubry, Pierre. La Musicologie médiévale. Band II. Misset, E. et Aubry, P.: Les Proses d'Adam de Saint-Victor.



Musicologie sacrée,* Mémoires de, lus aux assises de musique religieuse .... à la Schola cantorum. Paris, Aux Bureaux d'Édit. de la „Schola“. — gr. 8°. 104 p. fr. 5.

Nagel, Willib.* Zur Geschichte der Musik am Hofe v. Darmstadt. (Aus „Monatshefte f. Musikgesch.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 79 S. und 8 S. Musikbeil. ℳ 2.

Nef, Karl.* Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Mit e. Anhang: Notenbeispiele. [Beiheft V der Publik. d. intern. Musikgesellschaft]. Leipzig (1902) Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 79 S. ℳ 3.

Niemann, Walter.* Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie d. Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzös. Tonschule des XIII. Jahrh. [Beiheft VI der Publik. d. intern. Musikgesellschaft]. Leipzig (1902) Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII. 160 S. ℳ 6.

Norlind, Tobias. Schwedische Musikgeschichte [Schwed. Text] Lund, Gleerup (in Distribution) — 8°. 250 S. Kr. 2,50.

Oeser, Max. Aus der Kunststadt Karl Theodors. Heimatliche Studien über das Kunstleben Mannheims. Mannheim, J. Bensheimers Verl. — gr. 8°. 148 S. ℳ. 3.

Olivier, Jean-Jacques.* Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII siècle. Ire série: la Cour électorale palatine. — 16..—1778. — Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 4°. XXXIII, 224 p. avec 15 planches, bois et eaux-fortes.

Ollivier, R. P. M. J. The Passion, Historical essay. Trans. by P. Leahy, London, Art & Book. — 8°. 448 p.

Paderewski, J. J. Century library of music. [Im Erscheinen] 20 Bände. New York, Century Co., jeder Bd. $ 2.

Paléographie musicale. Les Principaux Manuscrits de chant (grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican) publiés .... par les Bénédictins de Solesmes 2e serie I: Antiphonale du B. Hartker Solesmes (1900), impr. Saint-Pierre. — 4°. 45 pag. et 458 planches de fac-similés.

Panum, H., und Behrend, W. Illustreret Musikhistorie [Liefer. 27—29]. Kopenhagen, Nordischer Verlag.

Pavan, Giuseppe.* Saggio di cronistoria teatrale fiorentina: serie cronologica delle opere rappresentate al Teatro degli Immobili in via della Pergola nei secoli XVII e XVIII. Milano, Ricordi. — 16°. p. 21.

Pavan, G. Il Teatro di Porta Bassanese in Cittadella. Serie cronologica degli spettacoli. Cittadella, S. Pozzato.

Pierre, Constant. Le Conservatoire nationale de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs. Paris, (1900), Impr. nationale. — 4°. XXVIII — 1031 p.

Poirée, Elie — Une nouvelle interprétation rhythmique du second hymne delphique. — 8°, 8 p. avec musique. Solesmes, imp. Saint-Pierre.

— et **Ruelle,** le Chant gnostico-magique des sept voyelles s. Ruelle.

Praetorius, Frz.* Über die Herkunft der hebräischen Accente. Berlin, Reuther & Reichard. — gr. 8°. V, 54 S. ℳ 4.

Presber, Rud. Vom Theater um die Jahrhundertwende. 12 Kapitel. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. — gr. 8°. VIII, 230 S. ℳ 3.

Prosniz, Adolf. Compendium der Musikgeschichte. I. Bd. Bis zum Ende des 16. Jahrh. 2. Aufl. Wien, A. Hölder. — gr. 8°. VIII, 167 S. ℳ 3,10.

Riemann, Hugo. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Aufl. 1. Teil. Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 8°. VIII, 161 S. mit Abbild. ℳ 1,50. — 2. Teil. Geschichte der Tonformen. 8°. IV, 206 S. ℳ 1,50. (1. u. 2. in 1 Bd. geb. ℳ 3,50.) Leipzig, Max Hesse's illustrierte Katechismen No. 2 u. 3.

Riemann, Hugo.* Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart, W. Spemann, s. vorigen Jahrg. S. 92.

Rigal, Eug. Le Théâtre français avant la periode classique (fin du XVIe et commencement du XVIIe siècle). Paris, Hachette. — 16°. VIII, 363 p. avec grav., 3 fr. 50.

Ritter, Hermann. Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Bd. I. Leipzig, Max Schmitz. — gr. 8°. 131 S. ℳ 4,50. [im Ganzen 6 Bände à ℳ 4,50.]

Rossi, Vittorio.* Per la storia dei cantori sforzeschi. Estratto dall' Archivio Lombardo. Anno XXVIII fasc. XXXI. Milano, tip. Pietro Confalonieri. — 8°. p. 13.

Ruelle, Ch. Em. et **Poirée, Elie.** Le chant gnostico-magique des sept voyelles (Esquisse historique: Analyse musicale) Solesmes, impr. Saint-Pierre. — 8°. 28 p. avec musique.

Sahr, Jul. Das deutsche Volkslied. Leipzig, (Sammlung Göschen No. 25). — 12°. 183 S. ℳ 0,80.

Sangforeningen Odeon. 1851—1901. (Gesangverein Odeon, Festschrift.) [dän. Text.] — 4°. 35 S. [Nicht im Handel.]

Schaer, Alfred.* Die altdeutschen Fechter u. Spielleute. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Strassburg, K. J. Trübner. — gr. 8°. 207 S. ℳ 5.

Schmidt, Leopold. Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert. Berlin, F. Schneider & Co. — ℳ 2,50.

Schulze, Otto. Kurze Geschichte des Kirchenliedes, zum Gebrauche für Geistliche und Lehrer verfasst. 9. Aufl., neubearb. v. Herm. Schulze. Breslau, F. Hirt. — gr. 8°. 86 S. ℳ 0,80.

Scotti, Cristoforo. Il Pio istituto musicale Donizetti in Bergamo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. — 4°. 211 p. e 4 tav. [Bringt auf S. 48—91 eingehende Nachrichten über die Musik d. 16. Jahrh.]

Senne, Camille le- s. Le Senne.

Sepet, Marius. Origines catholiques du Théâtre Moderne. (Les drames liturgiques et les jeux scolaires, les mystères, les origines de la comédie au moyen-âge-la renaissance.) Paris, P. Lethielleux. — 8°. VIII, 576 p. 8 fr.

Sherwood, Cl. Geschichte der Musik und Oper [in Schmid, Max: Kunstgeschichte] Hausschatz des Wissens. Heft 10—12. S. 369—464 mit 2 Tafeln. Neudamm, J. Neumann. — gr. 8°. à Heft ℳ 0,50.

Smith, N. Hymns historically famous. Chicago, Advance Publishing Co. — 12°. 8 + 275 p. $ 1,25.

Smolensky, St. Ueber die alt-russischen Gesang-Notenschriften. Histor.-palaeograph. Skizze. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Kaiserl. Gesellschaft der Liebhaber der alten Schrift u. Kunst. — 8°. 120 S.

Solenière, Eug. de. Cent années de musique française (1800—1900). Aperçu historique. Paris, Pugno. — 16°. 111 p. et portraits.

Somborn, Carl.* Das venezianische Volkslied: Die Villotta. Heidelberg, C. Winter. — gr. 8°. 172 S. ℳ 3,60.

Soubies, Albert. Histoire de la musique en Hollande. Paris, Flammarion. — 16°. 95 S. Avec 1 portrait. fr. 2.

Soubies, Alb. Histoire de la musique en Belgique. Tome II. le XIXe siècle. Paris, Flammarion. — 16°. 119 p. fr. 2.

Soubies, Alb. Histoire de la musique XIX siècle. Danemark et Suède. — Paris, Flammarion. 16°. fr. 2.

Soubies, Alb. — Histoire de la musique, Etats scandinaves, des origines au XIXe siècle. Paris, Flammarion. — 16°. 83 p.

Spinelli, A. G. Notizie spettanti alla storia della musica in Carpi. Carpi (1900), tip. comunale. — 8°. p. 451.

Stiehl, Carl.* Geschichte des Theaters in Lübeck (1902). Lübeck, Gebr. Borchers. gr. 8°. VI, 244 S. mit Bildnis. ℳ 4,50.

Stoullig, Ed. Annales du Théâtre et de la Musique 1900. Préface de M. Lucien Muhlfeld. Paris, P. Ollendorff. 18°. fr. 3,50.

„Le **Théâtre Antoine.**“ Specialnummer von „Le Théâtre“ (No. 65, Sept. I). Paris, Librairie du Figaro. — 32 pag. mit vielen Abbildungen und Portraits. fr. 2,50.

Theater, das elsässische, zu Strassburg i. E. Mit 30 Abbildgn. in Phototyp. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. — 8°. 64 S. ℳ 1.

Thrane, C. Cæcilia foreningen og dens Stifter (Der Caecilienverein in Kopenhagen). Kopenhagen, C. A. Reitzel. 8°. 300 S.

Torchi, L.* La musica istrumentale in Italia nei secoli, XVI, XVII e XVIII. Torino, Fratelli Bocca. [Dalla Rivista Musicale Italiana. Vol. IV—VIII.] — 8°. VIII + 278 p. L. 6.

Untersteiner, Alfredo. Storia della musica. 2a edizione intieramente riveduta e ampliata. Milano (1902), U. Hoepli. 16⁰. XII, 330 p. L. 3.

Verzau, A. Le prime commedie italiane del Cinquecento. Graz. Progr. — 8⁰. 32 S.

Villanis, L. Alberto. L'arte del Clavicembalo. Opera adottata nel Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia. Torino, F.lli. Bocca. 12⁰. VIII-608 p. L. 8.

Vogel, Moritz. Geschichte der Musik von den ersten Anfängen christlicher Musik herab bis auf die Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung d. deutschen Musik, speziell des deutschen Volksliedes, kurz und leicht fasslich dargestellt. Mit einem Anhange, enthaltend 12 deutsche Volkslieder aus dem 15. u. 16. Jahrh. Leipzig, Gebr. Hug & Co. — gr. 8⁰. VIII, 218 S. ℳ 3.

Volkslied, Das deutsche — herausgegeben von dem Deutschen Volksgesangvereine in Wien unter der Leitung von J. Pommer u. Hans Fraungruber. Wien, deutscher Volksgesang. 4 Kr.

Weingartner, Fel. Die Symphonie nach Beethoven. 2. Aufl. Berlin, S. Fischer. — 8⁰. 109 S. ℳ 1,50.

Weilen, Alexander v.* Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe z. Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters u. Oratorien. (Schriften des österr. Vereins f. Bibliothekswesen.) Wien, Alfred Hölder. — 8⁰. 140 S. ℳ 2.

Werner, Jak.* Notkers Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der latein. Sequenzendichtg. Aus Handschriften gesammelt. Aarau, H. R. Sauerländer. — gr. 8⁰. IV, 130 S. ℳ 2,50.

Umano (Costantino Meale). Teatro nuovo drammelodico. Milano (1902), soc. editr. „La Poligrafica." — 8⁰. p. 145. L. 2.

Vernier, Gabr. L'Oratorio biblique de Händel. Cahors, impr. Coueslant. 8⁰. 64 p.

Westphal, Johannes. Das evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — gr. 8⁰. XVI, 198 S. ℳ 2,70.

Wooldridge, H. E.* The Oxford History of Music. Vol. I. The polyphonic period. Part. I. Method of Musical Art, 330—1330. Oxford, At the Clarendon Press. — 8⁰. XVI, 388 p. 15 s.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker.

Antoci, Emanuele. Musica italiana: monografia. Ragusta, tip. Piccitto e Antoci — 16⁰. 26 p.

Asztalos, E. v. Aus meinem Künstlerleben als Primadonna in Deutschland, Oesterreich und Italien. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei. — 8⁰. M 3,50.

Bailly, Edmond. Le pittoresque musical à l'Exposition. (Éditions de l'Humanité Nouvelle.) Paris, 15 rue des Saints Pères.

Barbiera, Raffaello. Immortali e Dimenticati. Mozart a Milano — Giuseppe Verdi. Milano, tipografia editrice L. F. Cogliato.

Becker, O.* Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland. [Dissertation.] Bonn. — 8⁰. 70 S. und 32 S. Notenbeil.

Bennati, Nando. Musicisti Ferraresi. Not. biographiche. Ferrara, Tip. Zuffi.

Bergmans, C. La musique et les musiciens. Apologie de la musique, ses effets physiologiques et psychologiques, ses origines et son développement, son histoire en Belgique et dans les autres pays de l'Europe. Gand (1902), A. Siffer. — 8⁰. VIII, 457 p. fr. 4.

Bertnay, Paul. Musique en chambre. Paris, Fayard frères. — 18⁰. 270 p. fr. 3,50.

Bock, Alfred. Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik. Giessen, J. Ricker. (1900) 204 S. ℳ 2.

Boies, O. B. Music and its masters. Philadelphia (1902), Lippincott. — 12⁰. 4+206 p. $ 1,50.

Bondeson, Aug. Liederbuch. Volksweisen, wie sie noch leben und gesungen werden. [Schwed. Text.] Nebst den Melodien. Stockholm, Bonnier. — 8⁰. In Heften à 50 Öre.

Brown, I. D. Characteristic songs and dances of all nations, with historical notes and bibliography. London, Bayley & Ferguson. — 8°. 276 p. 4 s. 6 d.

Carraglia, Carlo. Musica classica e romantica: conferenza. Parma, tip. A. Bartoli: — 16°. 21 p.

Chanson (la) **de Roland.** Traduction nouvelle et complète, rythmée conformément au texte roman par Joseph Fabre. Roland et la Belle Aude (prologue à la Chanson de Roland). Saint Cloud, Belin. — 18. 663 p.

Les **Chants** nationaux de tous les pays. Aquarelles de Job. Texte de G. Montorgueil. Adaptation music. de Sam. Rousseau. Paris, H. E. Martin. 80 p. fr. 12.

Chapin, Anna, Alice, Masters of music, their lives and works. N. York. Dodd, Mead & Co. — 12°. 5+395 p. $ 1,50.

Charley, Fr. The new opera glass. Containing the plots of the most popular operas and a short biography of the composers. 4. Edition. Leipzig, Reinboth. — 12°. ℳ 2.

Clarke, Hugh A. Highways and byways of music. [Six essays.] Boston, Silver, Burdett & C. — 5+144 p. c. 75.

Ehrenfels, Chr. v. Die Wertschätzung der Kunst bei Wagner, Ibsen und Tolstoi. Vortrag. Prag, Lese- und Redehalle der deutschen Studenten (nur direkt) — gr. 8°. ℳ 0,60.

Ellion et d'Indy. Jeunes et vielles musiques. (La Tribune de Saint-Gervais. No. 1.) Paris, Schola Cantorum.

Elson, Arthur. A Critical history of opera. Boston, L. C. Page & Co. (Music lovers ser.) — 16°. $ 1,50.

Eschelbach, Hans. Der Niedergang des Volksgesanges. Ein ernstes Mahnwort. Neuwied, Heuser's Verlag. — Lex. 8°. 14 S. ℳ 0,60.

D'Estrées, Paul.* L'Art musical et ses interprètes depuis deux siècles. (Le Ménestrel, 1901, No. 9 ff.) Paris, Heugel.

Ford, R. Vagabond Songs and Ballads of Scotland. With many Old and Familiar Melodies. 2nd Series. London, Gardner. — 16°. 278 p. 5 s.

Gaudefroy, A. Les Premières au théâtre de Lille (1899—1900, 1900—1901). Lille, imp. Morel. — 8°. 59 p.

Gray, Robin. Music-Studies by various authors. Reprinted from „The Musician" edited by Robin Gray. London, Simpkin. — 8°. 348 p. 7 s. 6 d.

Hanslick, Ed. Moderne Oper. 2. u. 3. Tl. Berlin, Allgem. Verein f. deutsche Litteratur. gr. 8°. 2. Musikalische Stationen. 6. Taus. VI, 361. S. 3. Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien. 4. Aufl. IV, 379 S. je ℳ 5.

Hausegger, Friedr. von. Unsere deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. München, F. Bruckmann.

Henderson, W. J. What is good music? London, Murray. — 8°. 220 p, 5 s.

Hetsch, G. Dur og Moll. (Über Theater und Musik.) Kopenhagen, Nordischer Verlag. — 4°. 44 S. mit Illustr.

Heuberger, Rich.* Im Foyer. Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart. Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. 303 S. ℳ 2,80.

[Derselbe*.] **Musikalische Skizzen.** Ebenda. — gr. 8°. III, 95 S. ℳ 2,40.

Hoftheater, das Dresdner, in der Gegenwart. Biographien und Charakteristiken. Neu herausg. v. Bodo Wildberg. Dresden (1902), E. Pierson. — 8°. X, 270 S. mit 112 Portr. ℳ 4.

Jakob, G. Die Kunst im Dienste der Kirche. 5. Aufl. Landshut, J. Thomann. — 8°. XX, 535 S. ℳ. 8.

K (organoff), **W. D.** Kaukasische Musik. Bibliographische Notizen [in russ. Sprache]. Tiflis, Verlag der Redaktion des „Kaukasischen Boten". — 12°. 46 S.

Kobbe, Gustav. Opera singers; pictures with biographical sketches. New York, R. H. Russell. — $ 1,50.

Danske **Komponisten** i vore Dage. [Dänische Komponisten der Gegenwart.] Kopenhagen, Jul. Gjellerup. — 8°. 80 S. mit Portraits.

Köckert, Ad. Gelegentlich der Programm-Musik. (Separatabdr. aus der „Schweiz. Musikzeitung 1898. No. 22 u. 23.) Leipzig, Hug & Co. ℳ 0,40.

Krause, Thdr. Über Musik und Musiker. 3 Reden auf: Rob. Radecke, Alb. Löschhorn, zur Jahrhundertwende. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — 8°. 25 S. ℳ 0,75.

Laget, M. Les Chanteurs toulousains. [Revue des Pyrenéss (t. 12).] Toulouse (1900), impr. Douladoure-Privat. — 8°. 8 p.

Lahee, H. C. Grand opera in America. Boston, L. C. Page & Co. — 16°. 5 + 348 p. $ 1,50.

Lahee, H. C. Famous Pianists of To-day and Yesterday. Illus. London, Putnam. — 8°. 346 p. 6 s.

Lahee, H. C. Famous Violinists of To-day and Yesterday. Illus. ebenda. — 8°. 384 p. 6 s.

Langaard, S. Om Musikens Mission. (Die Mission der Musik) Sep.-Abdr. aus der Ztg. „Kristeligt Dagblad". — 8°. 56 S.

Lee, Vernon. Chapelmaster Kreisler: a study of musical romanticists. Portland, Me., T. B. Mosher. (Brocade ser. no. 26) — 16°. 75 c.

Locard, Paul. Les maîtres contemporains de l'Orgue. Paris, Fischbacher. — 12°. 48 p. fr. 2.

Löw, Rudolf.* Programmmusik (Progr. d. Baseler Gymnasiums). Basel, Fr. Reinhardt, Universitätsbuchdruckerei. — 4°. 17 S.

Mason, William.[1]) „Memories of a musical life". New York, The Century Co. — 8°. 9+306 p. $ 2.

Mauke, Wilh.* Das neue Lied. Zur Aesthetik der modernen musikalischen Lyrik. [Aus „Freie Warte". Sammlung moderner Flugschriften. Herausg. von Ludw. Jacobowski, Heft 4.] Minden, J. C. C. Bruns. — gr. 8°. 44 S. ℳ 0,80.

Mauclair, Camille.* La religion de la musique: conference. In: Le Guide musical. (No. 23 ff.) Bruxelles, Office central, 14, Galerie du Roi.

Metz, Karl. Das deutsche Kunstlied. Musik-aesthetische Betrachtungen, nebst einem Anhang: Farbe und Ton. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. ℳ 1,20.

[1]) Bringt Masons persönliche Beziehungen zu den berühmtesten Künstlerpersönlichkeiten von Meyerbeer und Schumann bis zu Paderewski.

Mitjana, Raf. La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Malaga, Impr. de „El Cronista". — 8°. VII, 77 p. 1 Pes.

Morosi, Antonio. Il teatro di varietà in Italia. Firenze, G. Calvetti. — 16°. p. 221 e ritr. L. 2,50.

Musikführer, Der. Leipzig, Herm. Seemann Nachf. Jede Nummer ℳ 0,20.

160. Beethoven, L. van. Streich-Quartett op. 127. (H. Riemann.)
161. Tschaikowsky, P. Violinconcert op. 35. (Pochhammer.)
162. Volkmann, Rob. 1. Symphonie, op. 44. (H. Riemann.)
163. 2. Symphonie, op. 53. (Derselbe.)
164. Bizet, Georges. L'Arlésienne. (E. O. Nodnagel.)
165. Beethoven, L. van. Coriolan-Ouverture. (E. O. Nodnagel.)
166/167. Leonoren-Ouverturen. (Derselbe.)
168. Liszt, Franz. Erstes Klavierkonzert in Esdur. (E. O. Nodnagel.)
169. Zweit. Klavierkonz. in Adur. (Derselbe.)
170. Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Violinkonzert. (E. O. Nodnagel.)
171. Bruckner, A. Symphonie, No. 3. (Walt. Niemann.)
172. Symphonie, No. 4. (Derselbe.)
173. Mendelssohn-Bartholdy, F. 48 Lieder ohne Worte. (Josef Pembaur.)
174. Saint-Saëns, C. Le rouet d'Omphale. Op. 31. (Paul Sakolowski.)
175. Berlioz, H. Ouvert. „Le carnaval romain" op. 9. (Gust. Brecher.)
176./177. Grieg, E. „Peer Gynt", Orchestersuiten: op. 46 und op. 55. (Arth. Hahn.)
178. Wagner, Rich. Ouverture zu Tannhäuser. (Arth. Hahn.)
179. Strauss, Rich. Symphonie in Fmoll, op. 12. (Wilh. Klatte.)
180. „ Aus Italien. Sinfonische Fantasie, op. 16. (Gust. Brecher.)
181. Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium. (Aug. Glück.)
183. Dvořak, Anton. 5. Symphonie, Emoll. „Aus der neuen Welt." (Wilh. Klatte.)
184. Haydn, Jos. Symphonie in Gdur [militaire]. (Herm. Teibler.)

Musikführer, Der. (Fortsetzung.)

189.–190. Liszt, Fr. Christus. Oratorium. (Wolfg. Jordan.)

191. Beethoven, L. van. Klavierkonzert in Esdur. (op. 73.) (C. Witting.)

195.–196. Bossi, Enrico. Das hohe Lied. (Fr. Volbach.)

198.–199. Goldmark, Carl. „Ländliche Hochzeit“, op. 26. (Arth. Hahn.)

200. Liszt, Fr. Graner Festmesse. (Wolfg. Jordan.)

201. Schumann, Rob. 4. Symphonie in Dmoll, op. 120. (H. Riemann.)

202.–203. Lortzing, Alb. Hymne u. Oratorium (die Himmelfahrt Jesu Christi.) (Geo. Rich. Kruse.)

204. Liszt, Fr. Der 13. Psalm f. Tenorsolo, Chor u. Orchester. (P. Sakolowski.)

205.–206. Liszt, Fr. Zwei Episoden aus Lenaus Faust. (P. Sakolowski.)

207. Mahler, Gust. Symphonie No. 2, in Cmoll. (Herm. Teibler.)

211. Beethoven, Ludw. van. Quartett in Bdur (op. 130) u. Quartett-Fuge in Bdur (op. 133). (H. Riemann.)

212.–213. Röhr, Hugo. Ekkehard, für Soli, gemischten Chor und Orchester. (Herm. Teibler.)

214. Tschaikowsky. P. Hamlet. (Herm. Teibler.)

216. Humperdinck, Engelb. Maurische Rhapsodie f. Orch. (Arth. Smolian.)

217.–218. Schumann, Rob. Musik zu Byrons Manfred. (Hugo Botstiber.)

219. Tschaikowsky, P. Romeo u. Julia. Phantasie-Ouvert. (Herm. Teibler.)

222. Mahler, Gust. Erste Symphonie in Ddur. (Ludw. Schiedermair.)

223. Hausegger, Siegmund, von. „Barbarossa“, symphon. Dichtung. (Adolf Schultze.)

224. Bruckner, Anton. VII. Symphonie in Edur. (Walt. Niemann.)

225. Beethoven, Ludw. van. Grosses Septett. op. 20. (Hugo Medak.)

226. Schubert, Franz. Octett. Fdur. op. 166. (Hugo Medak.)

227. Mahler, Gustav. 3. Symphonie. (Ludw. Schiedermair.)

Musikführer, Der. (Fortsetzung.)

228. Beethoven, Ludw. van. Streich-Quartett Cismoll. op. 131. (Hugo Riemann.)

230. Mozart, W. A. Grosse Messe in Cmoll, vervollst. von A. Schmitt. (Fritz Volbach.)

231. Mlinarski, Emil. Violinkonzert. op. 11. (Witting.)

232. Gernsheim, Friedr. Erste Symphonie. op. 32. (G. Heym.)

233. Tschaikowski, Peter. Mozartiana-Suite. op. 61. (Walt. Niemann.)

234. Haydn, Josef. Symphonie in Cdur. (L'ours.) (Herm. Teibler.)

238. Beethoven, L. v. Streichquartett Amoll. op. 132. (Hugo Riemann.)

239. Tschaikowsky, P. Francesca da Rimini. op. 32. (Phantasie-Ouverture.) (Walt. Niemann.)

240. Rubinstein, Anton. Symphonie dramatique, op. 95. (G. H. Witte.)

241. Schillings, Max. Symphon.-Prolog zu Sophokles' „König Oedipus“. (Ludw. Schiedermair.)

246. Wagner, Siegfr. Ouverture zur Oper „Herzog Wildfang“. (P. Sakolowski.)

247. Bizet, Georges. „Roma“, Suite. (Herm. Teibler.)

248. Schumann, Rob. Pianoforte-Quintett, op. 44. Esdur. (Walt. Niemann.)

249. Volkmann, Rob. Violoncell-Konzert, op. 33. (Hugo Botstiber.)

252.–253. Cramer, J. B. 84 Etuden. (Josef Pembaur.)

256. Koessler, Hans. Symphonische Variationen. (Ferd. Pfohl.)

Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner und Liszt. Königsberg (1902) Ostpreussische Druckerei und Verlagsanstalt. ℳ 2,50.

Opern-Bibliothek s. Wossidlo.

Opernführer. Leipzig, Herm. Seemann Nachf. — Schmal gr. 8°. à ℳ 0,50.

34.–35. Wagner, Rich. Tannhäuser. (Hans Merian.)

36. Schillings, Max. Der Pfeifertag. (Wilhelm Mauke.)

37. Humperdinck, Engelbert. Hänsel und Gretel. (Rich. Batka.)

38. Weber. Der Freischütz. (Hans Poppe.)

Opernführer. (Fortsetzung.)

39. Bizet, G. Die Perlenfischer. Djamileh. (Ludwig Hartmann.)
40. Mascagni, P. Cavalleria rusticana und die italienisch-realistische Oper. (Gustav Brecher.)
41. Adam, Adolphe. Der Postillon von Lonjumeau. (E. O. Nodnagel.)
42. Zoellner, Heinr. Die versunkene Glocke. (Paul Sakolowski.)
43. Baussnern, Waldem. v. Dürer in Venedig. (Ludw. Hartmann.)
44. Kaskel, Karl v. Die Bettlerin vom Pont des Arts. (F. Frhr. von Liliencron.)
45. Saint-Saëns, C. Samson und Dalila. (Peter Raabe.)
46. Lortzing, Alb. Undine. (Heinr. Bulthaupt.)
47. Bizet, Georges. Carmen. (Heinr. Chevalley.)
49. Kulenkampff, Gustav. König Drosselbart. (Paul Sakolowski.)
50. Leoncavallo, Ruggiero. Der Bajazzo. (Ludw. Hartmann.)
53. Thuille, Ludwig. Gugeline. (Wilh. Mauke.)
54. Buongiorno, Crescenzo. Das Mädchenherz. (Ludw. Hartmann).
55. Smetana, Friedrich. Die verkaufte Braut. (Ludw. Hartmann.)
56. Becker, Rhld. Ratbold. (Ludw. Hartmann.)
57. Wagner, Rich. Der fliegende Holländer. (Ferd. Pfohl.)

59./60. Wagner, Siegfried. Herzog Wildfang. (Paul Sakolowsky.)

61. Lortzing, Alb. Der Waffenschmied. (Paul Seifert.)
62. Bruneau, Alfred. Messidor. Lyrisches Drama. (Ludw. Schiedermair.)
63. Rossini, G. Der Barbier von Sevilla. (Wilh. Kleefeld.)
64. Verdi, G. Falstaff. (L. Hartmann.)

65—68. Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. (Arthur Smolian.) Jede Nummer einzeln.

69/70. Parsifal. (Ferd. Pfohl.)

80. Weber, C. M. v. Die drei Pintos. (Ludwig Hartmann.)

Opernführer. (Fortsetzung.)

81. Donizetti, Gaetano. Don Pasquale. (Wilh. Kleefeld.)
89. Delibes, Leo. Der König hat's gesagt (le roi l'a dit). (Ludwig Hartmann.)

Paderewski, Ignace Jan, F. M. Smith, B. Boekelman. Century library of music. [Im Erscheinen.] New York, Century Co. Fol. 20 Bände, jeder Band $ 2.

Padovan, A. I figli della gloria. Milano, Hoepli. L. 4. [Handelt im 2ten Kapitel über Musik und Musiker.]

Palmer, W. H. Two Thousand Questions with Answers on Musical History, Biography, Form, Instrumentation, and Kindred Subjects. London, Simpkin. — 8°. 410 p. 4 s. 6 d.

Pearce, Charles W. Composers, Counterpoint, a Sequel to Students Counterpoint-London, C. Vincent. — 12°. 199 p. 2 s.

Le **Répertoire.** La source, l'histoire anecdotique, le résumé, le guide musical de tous les opéras, opéras comiques etc..... du répertoire du théâtre royal de la Monnaie. Bruxelles, imprimérie de l'agence Rossel. — 16°. jedes Heft fr. 0,25 I. Faust, Guill. Tell, Samson et Dalila, la Bohême. II. Tristan et Iseult, Romeo et Juliette, Orphée, Mignon. (31 S.) III. Lohengrin, Louise, Manon, Carmen. (32 S.)

Riemann Hugo.* Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik.
Band II. gr. 8° V. 234 S.
Band III. gr. 8°. 228 S. à ℳ 3.—
Leipzig, H. Seemann Nachf.

Runciman, J. F. Old Scores and New Readings: Discussions on Music and Certain Musicians. London, Unicorn Presse. — 8°. 280 p. 5 s.

Runze, M.* Goethe und Loewe. Studie (als Einleitung zu Band XI und XII der Gesamtausgabe von C. Loewes Werken). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. 21 S. ℳ 0.50.

Sauer, Emil. Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst u. meines Lebens. Stuttgart-Berlin, W. Spemann. — gr. 8°. 292 S. ℳ 8.

Schmid, Otto.* Musik u. Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys und ihr Einfluss auf den Wiener Classicismus. Mit besonderer Berücksichtigung Franz Tuma's. (Musikalische Studien IX.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. 115 S. ℳ. 2.

Schorn, Adelheid von* — Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe.[1]) Berlin, S. Fischer. — 8°. 508 S. Geb. ℳ 12.

Seidl, A. Wagneriana. Erlebte Aesthetik. s. unter Wagner im Abschnitt: Biographien und Monographien.

Sharp, R. Farquharson, Makers of music: biographical sketches of the great composers. Neue Ausgabe. N. York imported by Scribner. — 12°. 237 p. $ 1,75. cf. Jahrgang. 1898. S. 88.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch das Repertoire d. deutschen Opernbühnen. 2. Aufl. Stuttgart, Muth. — 12°. 351 S. ℳ 3.

Strang, L. Famous actors of the day in America; Famous actresses of the day in America. Second ser. Boston, L. C. Page & Co. (Music lovers' ser). — 16°. 2 Bd. à $ 1,50.

[1]) U. a.: Von Franz Liszt (27 Briefe), Felix Mottl, Henriette von Schorn, geb. Frelin von Stein, Freiherr Heinrich von Stein, Fürstin Carolyne Wittgenstein (120 Briefe).

Strantz, Ferd. von. Erinnerungen aus meinem Leben. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei. — gr. 8°. V, 272 S. mit Bildnis und 14 Faksimiles. ℳ 4.

Straus, Emile. Le Théâtre alsacien. Paris, Bibliothèque de la critique. — 18°. 20 p.

Tapper, T. First studies in music biography, Philadelphia, Th. Presser. — 16°. 316 p. $ 1,50.

Thuren, H. Dans og Kvaddigtning paa Færöerne (Tanz und Dichtung auf den Färöern). Kopenhagen, A. F. Höst. — 8°, 48 S.

Viotta, Henri. Helden der Toonkunst. Van de zestiende eeuw tot op onzen tijd. Met 32 portretten. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon. — gr. 8°. 12+516 p. fr. 6,90.

Wagner, Rich. Ausgewählte Schriften über Staat u. Kunst u. Religion. (1864—1886.) Leipzig, E. W. Fritzsch. — gr. 8°. XX, 380 S. ℳ 3.

Wildberg, Bodo. Das Dresdener Hoftheater in der Gegenwart. Biographien und Charakteristiken. 3. Aufl. Dresden und Leipzig, E. Pierson (R. Linke). (1902.) — 8°. 270 S. ℳ 4.

Wossidlo's, Walth. Opern - Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie u. Musik. [1901: No. 61, 63—64, 66—72, 74—76, 78, 79.] Leipzig, Rühle & Wendling. — 8°. à ℳ 0,20.

Biographien und Monographien.

Adam, de la Hale.

Guesnon, A. Une édition allemande des chansons d'Adam de la Hale. Compte rendu. Paris, Bouillon. — 8°. 18 p. [Tiré à 100 exemplaires, nicht im Handel. Extrait du Moyen Age.]

Aristoteles.

Gevaert et Vollgraff.* Les problèmes musicaux d'Aristote. Deuxième fascicule. Gand, A. Hoste. — 8°. p. 165 bis 355. [Das erste Heft erschien 1899 ebenda.]

Bach, Johann, Christian.

Schwarz, Max.* Johann Christian Bach (1735—82). Sein Leben und seine Werke mit besonderer Berücksichtigung seiner Symphonien und Kammermusik, nebst einem Katalog seiner sämtlichen Kompositionen und zwei noch nicht veröffentlichten Briefen. Berliner Inaugural-Dissertation. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 36 S. [Vollständig in den Sammelbänden der Internation. Musikgesellsch. Bd. II.

Bach, Joh. Seb.

Fleischer, Oskar. Führer durch die Bach-Ausstellung im Festsaale des Rathauses. Berlin, (Bote & Bock). — 8°. 46 S. ℳ 0,50.

— Frank, E. Erläuterungen zur Matthäus-Passion v. J. S. Bach. Hannover, Oertel. — 8°. ℳ 0,30.

Bach, Joh. Seb.

Mayrhofer, P. Isidor.* Bach-Studien. Aesthetische u. techn. Fingerzeige zum Studium der Bach'schen Orgel- und Klavierwerke. 1. Band. Orgelwerke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XVI, 182 S. ℳ 3.

— Poole, R. L. Bach. [„Great Musicians".] London, Sampson Low, Marston & Co. — 8°.

— Statham, H. H. The Aesthetic Treatment of Bach's Organ Works. (Paper read before the Musical Association on the 16th April 1901. [cf. The musical Times. May 1901.) London, Novello.]

— Bachfest,* Erstes deutsches in Berlin. 21. bis 23. März 1901. Festschrift der Neuen Bach-Gesellschaft [Breitkopf & Härtel]. — 8°. 87 S.

Bache, Gebrüder **Edward** und **Walter.**

Bache, Constance. Brother Musicians, Reminiscences of Edw. & Walter Bache. London, Methuen, — 8°. 342 p. 6 s.

Beethoven, L. van.

Dwelshauvers-Dery. Les précurseurs de la IXe symphonie. In: Revue de Belgique. 1901. 65—76 p.

— Emery-Desbrousses, F. Beethoven: sa vie, son œuvre, conférence donnée à Saintes, à l'occasion d'une audition d'œuvres de Beethoven. La Roche-sur-Yon, impr. et libr. Ivonnet. — 8°. 16 p.

— Frank, E. Erläuterungen zur Missa solemnis v. Beethoven. Hannover, Oertel. — 8°. ℳ 0,30.

— Frimmel, Theod. von* — Ludwig van Beethoven. Berlin, „Harmonie". — 8°. 100 S. mit Abbildgn., Bildnis und 5 Faksimiles. ℳ 4.

— Klauwell, Otto. Ludwig van Beethoven u. die Variationenform. Langensalza, H. Beyer & Söhne. [Musikal. Magazin hersg. v. E. Rabich. Heft 3.] — 8°. 31 S. ℳ 0,50.

— Marx, Adolf Bernh. Ludwig van Beethoven. Leben u. Schaffen. In 2 Tln. mit autograph. Beilagen und Bemerkungen üb. den Vortrag Beethovenscher Werke. Leipzig (1902) Bibliograph. Anstalt A. Schumann. — gr. 8°. VI, 285; VII, 283 u. XLIII S. ℳ 10.

Beethoven, L. van.

Marx, Adolf Bernh.* Ludwig van Beethoven. Leben u. Schaffen. In 2 Tln. mit chronolog. Verzeichnis der Werke und autograph. Beilagen. 5. Aufl. v. Gust. Behncke. Berlin, O. Janke. — gr. 8°. XXVII, 399 u. VIII, 562 S. ℳ 16.

— Mussa, V. E. Populäre Erläuterungen zu Beethovens Sinfonien. Stuttgart, C. Dietrich.

— A. Reissmann. Beethoven. Berlin, H. Schildberger. — ℳ 0.50.

— Vancsa, Max.* Beethovens Neffe (Anton Karl). Sonderabdruck aus der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung". No. 30 u. 31 vom 6. u. 7. Febr. 1901. München, Buchdruckerei der „Allgemeinen Zeitung".

— Wagner, Richard. Beethoven. Traduction de H. Lavignes. Paris, Edition de „La Revue blanche". — 18°. fr. 1,50.

— Zoellner, Heinr. Beethoven in Bonn. Ein Sang vom Rhein in 8 Stücken. 2. Aufl. Dresden (1902) E. Pierson. — 8°. 140 S. ℳ 2.

— Beethoven-Fest zu Eisenach vom 5. bis 7. X. 1901 unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Fritz Steinbach. Eisenach, H. Kahle. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,75.

Beaumarchais (Musicien).

Fierens-Gevaert, H. Beaumarchais Musicien. (Revue de l'Université, Bruxelles, mars 1901.) Bruxelles.

Bellini, Vincenzo.

Giarelli, Francesco. Centenario Belliniano, aneddoti in Caffaro. Genova (?).

— Megali del Giudice, G. Francesco Florimo l'amico di Vincenzo Bellini. Napoli, tip. del *Diogene*. — 16°. 24 p.

— Reina, C. V. Bellini (1801—1835), con un' ode di M. Rapisardi. Catania, C. Battiato. — 32°. 72 p. e 1 ritr. L. 0,70.

— Voss, Paul.* Vincenzo Bellini. [Musiker-Biographien 23. Bd.] Leipzig, Reclam. — gr. 16°. 95 S. ℳ 0,20.

Benoit, Peter.

Belpaire, M. E. Een vlaamsche meester: Peter Benoit. Gand, A. Siffer. — 8°. 13 p. et un portr. fr. 0,75. [Extrait de Dietsche Warande en Belfort.]

Benoit, Peter.
Stoffels, Constant. Peter Benoit et le mouvement musical flamand. Anvers, imp. Cl. Thibaut. — 8°. 64 p. portr. fr. 1.

Boëllmann, Léon.
Locard, Paul. Léon Boëllmann. (Biographies alsaciennes) [Aus: „Revue alsac. illustr."] Strassburg, J. Noiriel. — gr. 4°. 13 S. mit Abbildungen und Musikbeil. 3 S. ℳ 2,80.

Blockx, Jan. s. Tière, N.

Boito, Arrigo.
Cerchiari, Luigi. Intorno al „Nerone" (di A. Boito) studio critico. Milano, tip. G. Martinelli. — 16°. p. 14.
— Giani, Romualdo.* Il „Nerone" di Arrigo Boito. Torino, F.lli Bocca. — 8°. 148 p. L. 2,50. [Dalla Rivista Musicale Italiana.]

Bossi, Enrico.
Gernsheim, Fr. Einführung in „Das hohe Lied" (Canticum canticorum) von E. Bossi. Leipzig, Rieter-Biedermann. — gr. 8°. 21 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,30.

Brahms, Johannes.
Studies in music by various authors reprinted from "The Musician" and edit. by Robin Gray; 1 il. by Johannes Brahms. New York, Scribner [imported]. — 8°. 8+339 p. $ 2,50.

Browning, Robert.
Goodrich-Freer. Robert Browning the Musician — poet of musicians. (The Nineteenth Century and After, April 1901.) London.

Chambonnières, J. Champion de.
Quittard, H. Jacques Champion de Chambonnières. (La Tribune de Saint-Gervais. No. 1. 2.) Paris, Schola Cantorum.

Cherubini, Luigi.
Crowest, F. J. Cherubini. [„Great Musicians]. London, Sampson Low, Marston & Cos. — 8°.

Chopin, Frédéric.
Broadhouse, John. Life of Chopin by Franz Liszt. Translated in full for the first time. London, Reeves. — 240 p.
— Golesco, Geo. de. Frédéric Chopin. Causerie préparatoire à une audition de ses œuvres donnée à Bruxelles. Brüssel (1900), Ch. Bulens. — gr. 8°. 15 p. 0,75 fr.

Chopin, Frédéric.
Huneker, J.* Chopin, the Man and his music. London, W. Reeves. — 8°. 415 p. 10 s.

Cimarosa, Domenico.
Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte: XI Gennaio 1901. Napoli, tip. Giannini e figli. — 4°. CVI + 456 p. e 3 tavole, L. 5.
— Cambiasi, Pompeo. Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa. Milano, G. Ricordi. — 8°. 70 p. e ritr. L. 2.
— Mantuani, Josef.* Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosas. Wien, Verlag des Comités.[1]) — 8°. 169 S. mit vielen Abbildungen und einem Faksimile. 2 Kr.
— Trevisan, Maria Storni. Nel primo centenario de Domenico Cimarosa. Venezia (1900), tip. succ. M. Fontana. — 8°. 35 p.
— Valetta, Ippolito. Cimarosa. (Estratto della „Nuova Antologia", fasc. 1° Gennaio 1901.) Roma, Con ritratto.

Cornelius, Peter.
*Cornelius, Peter. Briefe in Poesie u. Prosa an Feodor u. Rosa v. Milde, hrsg. u. eingeleitet von Natalie v. Milde. Weimar, Boehlau. — 4°. 126 S. mit 4 Bildnissen. ℳ 3.

Cramer, J. B.
Pembaur, J. Anleitung zu gründlichem Studium und Analysiren der 84 Klavier-Etüden von J. B. Cramer. Leipzig, H. Seemann. ℳ 0,40.

Franck, César.
Baldensperger, F. César Franck l'artiste et son œuvre. Paris, Fischbacher. — 16°. 34 p. avec un portrait et le catalogue complet des œuvres publiées par le maître. fr. 1.

Friderici, Daniel.
Langelütje, E.* Die Musica figuralis des Magister Daniel Friderici. s. unter Abteilung: Allgemeine Musiklehre.

---

[1]) Umschlag-Titel mit Medaillon Cimarosas und einer Einfassung von Musik-Instrumenten: Centenarium Domenico Cimarosa. Geboren zu Aversa 17. Dec. 1749, gest. zu Venedig 11. Jänner 1801. Nach einer Einleitung des Schriftführes des Comités, A. v. Eisner-Eisenhof, folgt eine historische Einleitung von Rob. Hirschfeld und eine Statistik von dem Archivar der k. und k. General-Intendanz Albert Josef Weltner.

Gluck, C. W. von.
Tiersot, Julien.* Le dernier opéra de Gluck; Écho et Narcisse.[1]) In: Le Guide musical. 47e année No. 45—49. Bruxelles, Office central 14, Galerie du Roi.

Goldmark, Carl.
Keller, Otto. Carl Goldmark. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 44 S. mit 1 Bild. ℳ 1.

Goldoni, Carlo.
Rabany, Charles. Carlo Goldoni. Le Théâtre et la Vie en Italie au XVIIIe siècle. Paris, Nancy, Berger-Levrault et Cie.

Händel, G. F.
Marshall, Julian. Handel [„Great Musicians"]. London, Sampson Low, Marston & Cos. — 8°.
— Vernier, Gabriel. L'Oratorio biblique de Händel (thèse). Cahors, impr. Coueslant. — 8°. 64 p.
— Weber, Wilh.* G. F. Händel's Oratorien, übers. u. bearb. v. Fr. Chrysander, erläutert III. Saul. Oratorium in 3 Theilen. Augsburg (1902), J. A. Schlosser. — 8°. 26 S. ℳ 0,30.
— Williams, C. F. Abdy. Handel (Master musicians series). London, J. M. Dent & Co. — 8°. 280 p. 3 s. 6 d.
— Judas Maccabeus. Gem ed. 16mo. London, Bagster. 1 s.

Haydn, Joseph.
Hetsch, G. Joseph Haydn. [Musikens Mestre I.] Kopenhagen, Nordischer Verlag. — 8°. 80 S.
— Townsend, P. D. Haydn. [„Great-Musicians".] London, Sampson Low, Marston & Cos. — 8°.

Heinse, Joh. Jak. Wilhelm.
Jessen, Karl Detlev. Heinse's Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik. I Teil. Bis Italien. Berliner Doctor-Dissertation. Berlin, Mayer & Müller. — 8°. 45 S.

Huber, Hans.
Segnitz, Eugen. Hans Huber op. 115. Symphonie in E moll (Böcklin-Symphonie) Aesthetisch-analyt. Einführung. Leipzig, Gebr. Hug. — 8°. 30 S. ℳ 0,30.

[1]) Dieser Aufsatz bildet die Vorrede zu der von Saint-Saëns und Tiersot besorgten Neuausgabe der Gluckschen Oper.

Keiser, Reinhard.
Leichtentritt, H.* Reinhard Keiser in seinen Opern. Ein Beitrag zur Geschichte der früheren deutschen Oper. Berliner Doctor-Dissertation. Berlin, Tessarotypie-Aktien-Gesellschaft. — 8°. 37 S.

Levi, Hermann.
Possart, Ernst von. Hermann Levi. Erinnerungen. Mit einem Bildnis nach Franz von Lenbach. (Aus „Allgem. Zeitung".) München, C. H. Beck. — 8°. 53 S. ℳ 1,50.

Liszt, Franz.
Segnitz, Eugen. Franz Liszt und Rom. [Musikalische Studien VIII.] Leipzig, H. Seemann, Nachf. — gr. 8°. 74 S. ℳ 2.
— Franz Liszt's Briefe* an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. 3. u. 4. Theil. [der gesammelten Liszt'schen Briefe Bd. VI und VII]. Herausgeg. von La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. Jeder Band ℳ 6.

Loewe, Carl.
Runze, Max.* Goethe u. Loewe. Studie (als Einleitung zu Bd. XI u. XII der Gesammtausgabe von Loewe's Werken). Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. 21 S. ℳ 0,50.

Lortzing, Albert.
Kellermann, Alfr. Sechs Gedenkblätter zu den Gedenktagen im J. 1901 (darunter A. Lortzing. Halle, Schönebeck (Elbe) Steinstr. 6). Selbstverlag. — 12°. VII, 56 S. mit 4 Bildn. ℳ 0,75.
— Kruse, Georg.* Lortzings Briefe. Leipzig (1902), H. Seemann Nachf. — 8°. VIII, 289 S. ℳ 5.
— Albert Lortzing Feier,* Bad Pyrmont, 29. und 30. Juni 1901. Pyrmont, E. Schnelle in Komm. — 8°. 50 S. mit 4 Tafeln. ℳ 2.

Luther, Martin.
Rade, Martin. (Paul Martin): Doktor Martin Luthers Leben, Thaten und Meinungen, auf Grund reichlicher Mitteilungen aus seinen Briefen u. Schriften dem Volke erzählt. 3 Bde. (Neue Titel-Ausgabe.) Tübingen (1883), J. C. B. Mohr. — gr. 8°. VII, 772; IV, 746 und VI, 770 S. ℳ 13,50.

Luther, Martin.
Schrempf, Chrph. Martin Luther, aus dem Christlichen ins Menschliche übersetzt. Ein Versuch. Stuttgart, F. Frommann. — gr. 8°. 188 S. ℳ 2,50.

Lyra, Justus Wilhelm.
Bär und Ziller.* Justus Wilhelm Lyra, der Komponist des Liedes „Der Mai ist gekommen". (Aus: „Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Osnabrück.") Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 54 S. ℳ 1,50.

Mahler, Gustav.
Schiedermair, Ludw. Gustav Mahler. (Moderne Musiker.) Leipzig, Herm. Seemann Nachf. — Schmal gr. 8°. 38 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.

Marschner, Heinrich.
Münzer, Georg.* Heinrich Marschner. Berlin, „Harmonie". — gr. 8°. 90 S. mit Abbild., 1 Taf. u. 3 Faksim. — ℳ 4.

Mascagni, Pietro.
Atri, Nicola. Intorno alle „Maschere" di P. Mascagni, Roma, Società edid. Dante Alighieri. — 8°. p. 11 e ritr. (dalla Rivista d'Italia).
— Cronache (Le) Musicali per la prima rappresentazione dell'opera „Le Maschere" di Pietro Mascagni. Numero unico. Roma, Casa editrice E. Voghera. — 4°. 16 S. L. 0,50.
— „Le Maschere": melodramma giocoso parole di Luigi Illica, musica del maestro Pietro Mascagni, compilato da A. G. Corsieri. 17 gennaio 1901. Numero unico. Milano, Carlo Aliprandi (tip. lombarda di Bollini e Colombo). — 8°. Fig. 14 S. L. 0,50.
— Zorzi, E. Le Maschere, soggetto di L. Illica, musica di P. Mascagni — 17 gennaio 1901. Album-ricordo. Milano, tip. G. Martinelli e C. — 8°. 49 S. L. 1.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.
Clerjot Maur. et Marchet, Gaston. Mendelssohn et ses quatuors à cordes; Du quatuor en général. Notes biographiques sur Mendelssohn; Sa personnalité: Caractère de sa musique; Nécessité et But de la fondation Mendelssohn. Reims, impr. expéditive. — 8°. 19 p. 1 f.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.
Stratton, S. S. Mendelssohn. [Master Musicians.] London, Dent. — 8°. 324 p. mit Portr. u. Illustrat. 3 s. 6 d.

Mielck, Ernst.
Mauke, Wilhelm. Mielck, Ernst. Ein kurzes Künstlerleben. Leipzig, Hofmeister. — 8°. ℳ 0,30.

Mozart, W. A.
Engl, J. E.* Jahresbericht, 20., der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg. Salzburg, E. Höllrigl. — Lex. 8°. 53 S. ℳ 0,75.
— Komorzynski, Egon von. Emanuel Schikaneder s. Schikaneder.
— Mantovani, T. Luigi Bassi e il „Don Giovanni" di Mozart. (La Cronaca Musicale. Vol. III. No. 3.) Pesaro, Stabilimento di A. Nobili.
— Mittheilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin.* Herausg. von Rud. Genée. 11. u. 12. Heft. Neue Folge. Berlin, Mittler & Sohn. — 8°. Je 40 S. Notenbeilagen: zum 11. Heft. Mi lagnerò tacendo, Terzett für 2 Soprane und Bass mit Begleit. von 2 Clarinetten u. Basset-Horn f. Clavier übertragen. Zum 12. Heft: Faksimile aus Mozarts handschriftl. Partitur von Figaros Hochzeit. — à ℳ 1,50.

Nägeli, Hans Georg.
Eisenring, J.* Hans Georg Nägeli. (Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. XLI. Jahrg. No. 10—14. Zürich, Gebr. Hug & Co.

Naumann, Johann Gottlieb.
Nestler, M. J.* Der kursächsische Kapellmeister Naumann aus Blasewitz. Eine Darstellung seiner Lebensschicksale. Mit 2 Portraits und 4 Abbild. Dresden, R. Zinke. — gr. 8°. 208 S. ℳ 2,50.

Neri, Filippo.
Vie de saint Philippe de Néri. Abbeville, impr. et libr. Paillart — kl. 16°. 32 p. avec grav.

Nietzsche, Friedrich.
Nietzsche, Frédéric. L'origine de la trajédie ou Hellénisme et Pessimisme. Traduit par Jean Marnold et Jacques Morland. Paris, Éditions du Mercvre de France. — 18°. fr. 3,50.

Nietzsche, Friedrich.

El origen de la tragedia ó helenismo y pesimismo, traducción directa del alemán por Luis J. Gara de Luna. Madrid, cí Rodriguez Serra. — 8°. 204 p. Pes. 2,50.

— Ryszard Wagner w Bayreuth (Richard Wagner in Bayreuth) polnische Übersetzung von Marya Cumft-Pierśkowska, Warschau, Ladislaus Okręt. — 8°. 114 p.

Palestrina, Giov. Pierluigi da —

Respighi, Carlo.* Nuovo studio su Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del graduale romano con appendice di documenti. [s. a.] Roma, Desclée, Lefebure e C. — 8°. 138 p. L. 3.

Pedrell, Felipe.

Mitjana, R. La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Malaga, Impr. de „El Cronista" — 8°. VII, 77 p. Pes. 1.

— Oliva. La trilogia Los Pireneos[1]) y la critica. Barcelona, Oliva. 8°. XVI, 317 S.

Paulus Diaconus.

Cappetti, V. De Pauli Diaconi carminibus (con versioni di alcune poesie di Paolo Diacono). Atti e memorie del Congresso storico tenuto in Cividale (3—5 settembre 1899) (XI centenario di Paolo Diacono). Cividale, tip. G. Fulvio. — 8°.

Perosi, Lorenzo.

Seytre, I. L'abbé Perosi; sa biographie, son œuvre; le Noël. Nice, impr. de la maison de la Bonne Presse. — 8°. 30 p. 50 cent.

Piccini, Niccolò.

Cametti, Alberto.* Saggio cronologico delle opere teatrali (1754—1794) di Niccolò Piccini. (Estratto dalla Rivista musicale Italiana, Anno VIII, fasc. 1.) Torino, fratelli Bocca. — 8°. 26 S.

Ramis de Pareia, Bartolomeo.

Ramis de Pareia, B.* Musica practica. Herausgeg. von J. Wolf, s. unter Abteilung: Allgemeine Musiklehre.

Rinuccini, Ottavio.

Raccamadoro-Ramelli, F. Ottavio. Rinuccini: studio biografico e critico. Fabriano, tip. Gentile (1900). — 16°. 259 p. L. 1,80.

[1]) Lyrisch-nationale Oper von F. Pedrell.

Roland, Alfred.

Menvielle, B. Alfred Roland et les quarante chanteurs montagnards; suivi des chants montagnards du poète-musicien. Toulouse, Privat. — 8°. XV, 393 p. avec grav. et portr. fr. 3,50.

Rossini, Gioachino.

Tebaldini, Giovanni. Da Rossini a Verdi. Articolo in Aversa a Cimarosa. Napoli, Giannini.

— Lettere di G. Rossini.* Raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti-F. e G. Manis. Firenze (1902) G. Barbèra, — 16°. VI, 363 p. L. 4.

Rousseau, Jean-Jacques.

Brunel, L. Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles; par J. J. Rousseau. Publiée avec une introduction, un sommaire, des appendices et des notes historiques et grammaticales. 2e édition. Paris, Hachette. — kl. 16°. XXXI, 223 p. fr. 1,50.

— Chuquet, A. J. J. Rousseau. 2e édition. Paris, Hachette et Co. — 16°. 208 p. fr. 2.

— Istel, Edg.* Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyr. Scene „Pygmalion". Publikationen der internationalen Musikgesellschaft. 1. Beiheft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 90 S. ℳ 1,50.

— Pougin, Arthur. Jean-Jacques Rousseau, Musicien. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 143 p. avec 3 grav. et un portr. fr. 5.

Rubinstein, Anton von.

Wessel, E. N. Einige Erläuterungen, Fingerzeige und Bemerkungen A. Rubinstein's in seinen Unterrichtsstunden im St. Petersburger Conservatorium. [Russ. Text.] St. Petersburg, Jurgenson. — 8°. 35 S.

Sachs, Hans.

Genée, Rud. Hans Sachs und seine Zeit. 2. [Titel] Aufl. Leipzig, J. J. Weber. — gr. 8°. XVI, 524 S. mit 166 Abbildungen, vielen Faksimiles nach den Handschriften und Notenbeilagen von Meisterliedern. ℳ 10.

Schikaneder, Emanuel,
Komorzynski, Egon von.* Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Berlin, B. Behr's Verlag. — gr. 8⁰. XI, 196 S. mit 1 Bildnis. ℳ 4.

Schopenhauer, A.
Zoccoli, Ettore. L'estetica di Arturo Schopenhauer. Milano, Giacomo Agnelli. L. 1,50.

Schubert, Franz.
Heuberger, Richard.* Franz Schubert. „Berühmte Musiker." Bd. XIV. Berlin (1902) Harmonie.

Schuch, Ernst von.
Sakolowski, Paul. Ernst von Schuch. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8⁰. 31 S. mit 2 Bildn. ℳ 1.

Shakespeare, William.
Elson, L. C. Shakespeare in Music: Collation of Chief Musical Allusions in Plays of Shakespeare, with Attempt at their Explanation and Derivation, with much of the Original Music. London, Nutt. — 8⁰. 364 p. 6 s.

— Friedländer, Max.* Shakespeares Werke in der Musik. Versuch einer Zusammenstellung. [Sep.-Abdr. aus dem Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 37. Jahrg.] Berlin, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandl. — 8⁰. 38 S.

Strauss, Richard.
Urban, Erich. Richard Strauss. (Moderne Essays, herausgeg. von Hans Landsberg, Heft 4.) Berlin, Gose & Tetzlaff. — gr. 8⁰. 37 S. ℳ 0,50.

Sullivan, Arthur.
Wells, Walter J. Souvenir of Sir Arthur Sullivan: a brief sketch of his life and works. N. York, M. F. Mansfield & Co. [imported]. — 4⁰. 8 + 104 p. $ 1,50.

Tielke, Joachim (berühmter Hamburgischer Geigenbauer).
Hekscher (?). Joachim Tielke und seine Familie. [Aus „Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte", Bd. VII.]

Tière, Nestor de und Blockx, Jan.
Duyse, Fl. van. Thematische Einleitung (holländ. Text) zu: De bruid der zee. Lyrisch drama in drie bedrijven, door Nestor de Tière en Jan Blockx. Anvers, G. J. et E. Janssens. — 12⁰. 30 p. fr. 0.50.

Tinel, Edgar.
Vander Elst, Alb. Edgar Tinel. Gand, A. Siffer. — 8⁰. 60 p., portr. fr. 1.

— Vanden Eynde. E. Tinel's Godelieve. Overzicht van tekst en muziek. Maldeghem, imprimerie V. Delille. — 12⁰. 24 p., portr.

Tschaikowsky, Peter.
Malherbe, Charles. Notice sur la symphonie pathétique (op. 74). Paris, A. Noël. — kl. 8⁰. 42 p. avec musique, 1 fr.

— Tschaikowsky, Modeste. Peter Iljitsch Tschaikowsky's Leben. Bd. I (1846—1877). Moskau, P. Jurgenson. [In russischer Sprache.] — 12⁰. 537 S. Es erscheinen 3 Bände.

— Dasselbe. Ins Deutsche übersetzt von Paul Juon. Moskau u. Leipzig, P. Jurgenson. In circa 15 Lfgn. à ℳ 0,90.

Verdi, Giuseppe.
Albicini, Alessandro. Verdi: parole commemorative dette la sera del 7 febbr. 1901 nel teatro comunale di Forlì. Forlì, tip. G. B. Croppi. — 4⁰. p. 7.

— Amicis, (De) Guiseppe. Pensando a Verdi s. Resasco, Ferdinando.

— Annunzio, Gabr. d', In morte di Giuseppe Verdi: canzone; preceduta da un orazione ai giovani. Milano, Treves. — 4⁰. IV + 28 p. L. 1.

— Barberis, Ernesto. Commemorazione di Giuseppe Verdi: discorso. Torino, tip. Bellardi e Borla. — 8⁰. 24 p.

— Basso, Maurizio. Giuseppe Verdi: la sua vita, le sue opere, la sua morte: storia popolare. Milano, G. Corsi e C. — 8⁰. p. 256. L. 2.

— Bellezza, Paolo. Biographie. Verdi. (Deutsche Revue. Juni 1901. 26. Jahrg.) Stuttgart-Leipzig, Deutsche Verlags-Anst.

— Bellezza, Paolo. Manzoni e Verdi, i due grandi, Roma tip. Forzani e Co. — 8⁰. 19 p.

Verdi, Giuseppe.

Berthelot, P. A Verdi, stances, dites au Grand Théâtre de Bordeaux à la représentation organisée à la mémoire de Verdi. (1 mars). Bordeaux, impr. Gounouilhou. — 8°. 8 p.

— Bisio, E. Commemorazione di Giuseppe Verdi nel R. Istituto di educazione correzionale di Bosco Marenco (13 April). Allessandria, Tip. sociale *La Provincia*. — 8°. p. 11.

— Bocca, G.* Verdi e la caricatura. Rivista music. Italiana VIII. Fasc. II. S. 326-359.

— Boccacini, Corrado. Conferenza tenuta nel teatro Toselli in Cuneo. Tip. Subalpina di Torino.

— Boni, Oreste, Verdi, l'uomo, le opere l'artista. Parma, L. Battei. — 16°. 147 p. 7 tav. e ritr. L. 1.

— Brugnoli, Biordo. In memoria di Giuseppe Verdi: discorso. Assisi, tip. Metastasio di L. Vignati. — 8°. p. 38.

— Checchi, E. G. Verdi (1813—1901). Firenze, G. Barbèra. — 16°. p. 226 e ritr. L. 2.

— Cioci, Alberto. Canzone a Giuseppe Verdi. Pistoia, tip. G. Flori. — 8°. p. 9.

— Crescini, Vincenzo. Per Giuseppe Verdi: parole proferite (15 febbr. 1901) nel Teatro Verdi in Padova. Padova, tip. del *Veneto*. — 8°. 14 p.

— Etro, Riccardo. Commemorazione di Giuseppe Verdi al Teatro sociale di Pordenone, 26 Maggio 1901. Pordenone, tip. A. Gatti. — 8°. p. 14.

— Flamini, Francesco. L'opera di Giuseppe Verdi: discorso commemor. pronunziato (23. Febr.) nell' Istituto music. di Padova. Padova, tip. F.lli Salmin. — 8°. p. 20. L. 0,50.

— Floridia, Filippo. Discorso commem. di Giuseppe Verdi, letto nel Teatro Garibaldi di Modica. (10. Mai.). — *Mineo, Enrico.* Omaggio a G. Verdi, letto nel Teatro Garibaldi di Modica (10. März). Modica, tip. Archimede. — 8°. 46 p.

— Franzoni, A. A Giuseppe Verdi. (versi) Abbiategrasso, tip. Bollini. — 8°. p. VI e ritr.

Verdi, Giuseppe.

Gerboni, Luigi. La democrazia del genio verdiano: conferenza commemorativa tenuta in Città di Castello nel Teatro degli accademici Illuminati il 17 marzo 1901. Città di Castello, tip. S. Lapi. — 16°. 35 p.

— Ghignoni, Aless. Per G. Verdi. — I caratteri dell' opera immortale: conferenza detta la primavolta nelle sale dell' Associazione letterario-scientifica Christ. Colombo in Genova il 27 febbr. 1901. Genova, tip. della gioventù. — 8°. p. 28.

— Giacosa, Gius. Parole commemorative di Giuseppe Verdi. Milano, teatro alla Scala 1. febbr. 1901. Milano, G. Ricordi. — 8°. p. 4 e 2 tav. L. 0,20.

— Il Gigante di Busseto. Pro Verdi. Numero unico pubblicato per cura di alcuni studenti a totale favore del monumento al Grande Maestro. Milano, li 27 febbraio 1901. Milano, tip. Golio. — Fol. 8 S.

— Gramantieri, Demetrio. Commemorazione di Giuseppe Verdi: discorso tenuto in Urbino nel Teatro Sanzio (3. März). Urbino, Tip. della Cappella. — 8°. p. 23.

— Grieg, Edward. Verdi (translated from The Norwegian by Ethel Hearn in the "Nineteenth Century" (March-Number, 1901.) London, Sampson Low, Marston & Co.

— Guerrieri, L. Verdi: note artisticobiografiche. Lodi, tip. Crespi e Biancardi. — 16°. p. 15.

— Imparato, P. R. Gius. Verdi, i suoi tempi e la sua opera: discorso commem. pronunz. al Teatro Poli in Portici (16 marzo). Portici, Stab. tip. vesuviano. — 16°. p. 14.

— Laureti, P. Per la gloria di Verdi: discorso detto (17 April 1901) al Teatro nuovo di Spoleto. Spoleto, tip. Ragnoli-Annesanti. — 8°. p. 27.

— Lombroso, E. Omaggio a Giuseppe Verdi (15 marzo 1901): parole commemor. lette al Circolo Veneto di Milano. Milano, tip. nazion. di V. Ramperti. — 8°. 8 p.

Verdi, Giuseppe.

Luzio, Alessandro. Il pensiero artistico e politico di G. Verdi nelle sue lettere inedite al conte Opprandino Arrivabene. Milano, tip. *Corriere della Sera* [Dalla Lettura]. — 8°. 16 p.

— Macciò, Demostene e Rossi, Guido Francesco. In memoria di Giuseppe Verdi: commemorazioni pubblicate per deliberazione del consiglio comunale di Fiesole. Firenze, tip. G. Bencini. — 8°. p. 41. L. 0,50.

— Marini, Giuseppe Verdi. Roma, Desclée, Lefebure & C. — 8°. 70 c.

— Miceli, Giovanni. Giuseppe Verdi. Discorso pronunziato nella commemorazione promossa dalla Scuola di Musica nel Teatro civico di Sassari (2 febbraio). Sassari, Tipogr. ditta Giacomo Chiarella.

— Mineo, Enrico s. Floridia Filippo.

— Molina, Enrico. Giuseppe Verdi (da giornali e riviste). Trascrizione in caratteri stenografici con note di abbrevrazione logica e autografia di E. Molina. Venezia, lit. G. Arnauti. — 16°. p. 15.

— Monaldi, G.* Aneddoti Verdiani. [Rivista music. Italiana VIII, 2 fasc. p. 360 ff.]

— Ojetti, Ugo. Elogio di G. Verdi. Spezia, tip. dell' Iride. (Collezione Iride No. 22.) — 16°. 22 p.

— Parole pronunziate nella solenne commemorazione di G. Verdi fatta ad iniziativa dei giovani studenti di Marcianise il 2 marzo 1901. Napoli, tip. G. Cozzolino. — 8°. 12 p.

— Pellegrini, Flaminio. In memoria di G. Verdi. Canzone, Genova, tip. istituto sordomuti. — 8°. 7 p.

— Perini, Bartolino. Commemorazione di G. V., (27 Febr.). Rocca S. Casciano, tip. Cappelli. — 8°. 14 p.

— Pinna, Giovanni. Guiseppe Verdi e l'arte sua: discorso. Sassari, tip. G. Dessì. — 8°. 27 p.

— Pizzi, Italo.* Ricordi verdiani inediti, con undici lettere di G. Verdi ora publicate p. la prima volta. Torino, Roux e Viarengo. — 16°. 128 p. L. 1.

Verdi, Giuseppe.

Resasco, Ferdinando. Verdi a Genova: ricordi, aneddoti ed episodi. Amicis, (De) Giuseppe Pensando a Verdi: note e ricordi personali. L'ultima fotografia di Verdi con descrizione, fatta dallo stesso, di „Una visita a Verdi a Sant' Agata". Genova tip. F. lli Pagano. — 8°. 112 p. e 1 ritr. L. 2.

— Ritis, A. de. La vita di Giuseppe Verdi narrata ai fanciulli. Lanciano, R. Carabba. — 16°. 96 p. 75 c.

— Rossi, Guido, Francesco. In morte di G. Verdi: discorso letto a Fiesole il 24 febbr. Firenze, tip. G. Bencini. — 8°. 29 p.

— Sanctis, N. de. Giuseppe Verdi, con parole di Antonio Fogazzaro (Uomini del giorno No. 6), Napoli, Chiurazzi. — 16°. 32 p. 30 c.

— Sauli, Visconti Antonio. Giuseppe Verdi e il sec. XIX., Forlì, L. Bordandini. — 8°. 13 p. L. 0,60.

— Settimi, Bertrand. Discours prononcé à l'occasion de la commémoration solennelle de Joseph Verdi, faite au Théâtre Isabella à Frosinone (24 febbr.). Frosinone, tip. C. Stracca. — 8°. 18 p.

— Sicchirollo, Angelo. L'anima di G. Verdi, ai giovinetti italiani. Milano, *Risveglio Educativo*. — 16°. 28 p. e ritr. L. 0,10.

— Soffredini, Alfredo. Le Opere di Verdi: studio critico analitico. Milano, Carlo Aliprandi. — 8°. 298 S. e ritratto. L. 5.

— Sòrgoni, Angelo. Giuseppe Verdi; conferenza tenuta in Roma (5 marzo) nel circolo dei giovani artisti Ars et labor. Recanati, tip. R. Simboli. — 8° 16 p.

— Spinelli, A. G. Commemorazione di Gius. Verdi, tenuta alla Società del casino in Carpi (27 febbr.). Modena, tip. degli operai. — 8°. 26 p.

— Tebaldini, Giovanni. Da Rossini a Verdi. Articolo in Aversa a Cimarosa. Napoli, Giannini.

— Tescari, O. Commemorazione di G. Verdi, tenuta nel Teatro comunale di Susa (24 Febr). Susa, tip. dell' *Indipendente*. — 16°. p. 14.

Verdi, Giuseppe.

Torchi, L.* L'opera di G. Verdi e i suoi caratteri principali. [Rivista Music. Italiana VIII. Fascic. II. S. 279—325.]

— Vecchini, Arturo. Per G. Verdi: parole commemorative dette la sera d. 8 febbr. nel teatro di Como, Como, Tip. cooperativa comense. — 8°. p. 24 e ritr.

— Vitali, Paolo. Giuseppe Verdi. XXVII gennaio MDCCCCI: „Trittico polimetrico". Sesto S. Giovanni (Milano) tip. C. Doni. — 16°. 14 p. L. 0,25.

— Zuccarini, Giovanni. In memoria di Giuseppe Verdi: il saluto dai colli di Cupra; l'arte di Giuseppe Verdi e le sorti d'Italia. Cupra Montana, tip. P. Uncini. — 16°. p. 56.

— Giuseppe Verdi. (Biblioteca del Popolo) Milano, Sonzogno. — 16°. 62 p. L. 0,15.

— Giuseppe Verdi 1813—1901.* Numero Unico della *Gazetta Musicale di Milano.* Marzo 1901. G. Ricordi & Co. — Fol. 16 pag. 14 Illustrazioni. (1° Ritratto: Istantanea-Villa di Sant' Agata, Giugno 1900.) 10 Fac-Simili. Testo: Verdi. Ode di Giovanni Tecchio.

— Per Giuseppe Verdi — XXVII Febbraio MCMI — gli studenti universitari fiorente. Firenze, tip. elzeviriana. — Fol. 6 S. L. 0,15.

— Ricordi Verdiani — 1813—1901. Parma, L. Battei. — 4° obl. 8 S. L. 0,10.

— Verdi: numero speciale della rivista *Natura ed Arte.* Milano, Fr. Vallardi. — 4°. p. 363—427 e 2 tav. L. 1.

Viardot-Garcia, Pauline.

Torrigi-Heiroth, L. Mme. Pauline Viardot-Garcia. Sa Biographie, ses Compositions, son Enseignement. Genève, Kündig et fils. — kl. 8°. 29 S. fr. 1.

Wagner, Richard.

Alhaique, Gino. Di Riccardo Wagner e dell' opera sua: conferenza letta nella sala del Liceo musicale di Napoli. Firenze, tip. L. Franceschini e C. — 16°. p. 50. [Dalla *Nuova Musica.*]

— Bédier, Jos. Der Roman von Tristan und Isolde. Mit Geleitwort v. Gaston Paris. Übers. v. Jul. Zeitler. Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. VI, 246 S. ℳ 4. [Die französische Ausgabe erschien in Paris bei Sevin et Rey.]

Wagner, Richard.

Belart, Hans.* Richard Wagner in Zürich. (1849—1858.) Bd. II Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. IV, 49 S. ℳ 2.

— Blackburn, Vernon. Bayreuth and Munich: a travelling record of German operatic art. [New York, M. F. Mansfield & Co. imported 1901.] — 12°. 64 p. 75 c.

— Bogoljuboff, N. Tannhäuser. Oper von R. Wagner. Versuch einer populären Darstellung. [Russischer Text.] Kasan, Selbstverlag. — 24°. 29 S.

— Borrell, Félix. Siegfried; segunda jornada de la trilogía de Wagner (El anillo del nibelungo. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid. Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas. — 8°. 75 p. pes. 1.

— Chamberlain, H. S. Richard Wagner. Neue (wohlf. Text-) Ausg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. — Lex. 8°. XVI, 526 S. u. 1 Bildnis. ℳ 8.

— Dwelshauvers-Dery, F. V. Le vaisseau fantôme de R. Wagner. Faits, appréciations et analyse thématique. 2 éd. Leipzig, C. Wild. — gr. 8°. 34 S. mit 1 Notenbeilage, 1 Bl. in gr. 4°. ℳ 1.

— Ehrenfels, Chr. v. Die Wertschätzung der Kunst bei Wagner, Ibsen u. Tolstoi. Vortrag. (Aus „52. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag".) Prag, Lese- und Redehalle der deutschen Studenten (nur direkt). — gr. 8°. ℳ 0,60.

— Festgabe des Wagner-Vereins Berlin zur Feier des 25jährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele. Berlin, P. Thelen. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

— Gerard, Frances. Romance of King Ludwig II. of Bavaria. His relation with Wagner and his Bavarian Fairy Palaces. London, Jarrold. — 8°. p. 272. Port. Illus. 6 s.

— Gerard, Frances. Wagner, Bayreuth and the Festival Plays. London, Jarrold and Sons. — kl. 8°. 208 p. 3 s. 6 d.

— Gottfried von Strassburg. Tristan und Isolde. Neu bearb. v. Wilh. Hertz. 3. Aufl. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. — 8°. X, 574 S. ℳ 6,50.

Wagner, Richard.

Greene, F. N. Legends of King Arthur and his Court. London, Ginn. — 8°. Illus. 2 s. 6 d.

— Henderson, W. Ja. Richard Wagner: his life and his dramas. New York, Putnam. — 12°. 8 + 504 p. $ 1,60.

— Holle, J. Wilh. Geschichte der Stadt Bayreuth von den ältesten Zeiten bis 1792. 2. Aufl. durchgesehen und bis zum Jahre 1900 fortgeführt von Gustav Holle. Mit einer Stadtansicht, dem Portrait vom Markgraf Friedrich, Jean Paul (Fr. Richter), Richard Wagner. Bayreuth, B. Seligsberg. — gr. 8°. VII, 371 S. ℳ 4.

— Jullien, Adolphe. Richard Wagner, His Life and Works. Translated from the French. With an introduction by B. J. Lang. 2 vol. Boston, Mass., Knight & Millet. $ 3,00.

— Kloss, E. Wagner, wie er war und ward. Ein Wort zur Klärung über den Meister als Menschen. Berlin, O. Elsner. — gr. 8°. 34 S. ℳ 1.

— Konrad. Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner. Eine Texterläuterung. Hannover, Oertel. — 8°. ℳ 0,30.

— Lichtenberger, H. Richard Wagner poète et penseur. 2e édition. Paris, F. Alcan. — 8°. fr. 10.

— Nietzsche, Fr. R. Wagner in Bayreuth. Ins Polnische übersetzt von Marya Cumft-Pierskowska, Warschau, Lad. Okręt. — 8°. 114 p.

— Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner und Liszt. Königsberg, Ostpreussische Druckerei und Verlagsanstalt. ℳ 2,50.

— Ollivier, Emile. L'Empire libéral. Récits et Souvenirs.[1]) Paris, Garnier frères. — 18°. 642 S. fr. 3,50.

— W. Peterson-Berger. Richard Wagner's Schriften in Auswahl. Uebersetzung u. Bearbeitung. [Schwed. Text.] Stockholm, Beijer. — 8°. Jedes Heft 80 S. à 1 Kr.

— Possart, Ernst von.* Die Separat-Vorstellungen vor König Ludwig II. Erinnerungen. [Aus „Allgem. Zeitung".] München, C. H. Beck. — 8°. 65 S. ℳ 1,20.

[1]) Im 5. Bande wird über R. Wagner und die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris 1861 gehandelt.

Wagner, Richard.

Rankin, Reginald. Wagner's Nibelungen-Ring, done into English Verse. Vol. II. Siegfried, and The Twilight of the Gods. London, Longmans Green & Co. — 8°. 4 s. 6 d.

— Sakolowski, Paul. Bayreuther Nächte. Gedanken eines Nibelungen. Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. 74 S. ℳ 1,80.

— Sakolowski, Paul. Rollwenzelei und Eremitage. Bayreuther Stimmungen. Leipzig, ebenda. — 8°. XIV, 86 S. ℳ 2,50.

— Segnitz, E. Richard Wagner und Leipzig (1813—1833). Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 80 S. ℳ 2.

— Seidl, Arthur. Wagneriana. Erlebte Aesthetik. I. Bd. Richard Wagner-Credo. Eine Ergänzung zur „R. Wagner-Schule". Berlin, Schuster & Loeffler. — 8°. 505 S. ℳ 5. — Bd. II. Von Palestrina zu Wagner. ebenda. — gr. 8°. 520 S. ℳ 5.

— Smolian, Arthur. Wagner's Bühnenfestspiel der Ring des Nibelungen. Leipzig, H. Seemann Nachf. — schmal gr. 8°. VI, 140 u. XXII S. ℳ 3.

— Steiner, A. Rich. Wagner in Zürich. 1. Teil. (1849—1852.) (Neujahrsblatt, 89. der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1901.) Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — 4°. 52 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3.

— Vercoutre, A. T. Origine et Genèse de la légende du Saint-Graal. Paris, Leroux. — 8°. 24 p.

— Richard Wagner en de Wereld der Dieren. Ook een Biographie. Amsterdam, Uitgave van de Erven H. Van Munster & Zoon. fr. 0,65.

— Wegweiser, praktischer, f. Bayreuther Festspielbesucher mit einem Titelbild R. Wagner's von Lenbach. Bayreuth, Nierenheim & Bayerlein. — 8°. 135 S. mit Abbildgn., Stadt- und Theaterplan. ℳ 0,50.

— Weissheimer, Wendelin. Press-Manipulationen des Wagner-Syndikats gegen Weissheimer's „Erlebnisse mit Richard Wagner". Als Material-Beitrag zu den Verhandl. des deutschen Reichstages üb. d. Urheberrecht zusammengestellt. Berlin, Buchh. Vorwärts. — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

Wagner, Richard.
Werner, Rich. Richard Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung. 1. Tl. Berlin, R. Gaertner. — Progr. 4°. 26 S. ℳ 1.
— Weston, Jessie L. Legends of Wagner drama: studies in mythology and romance. New cheaper ed. New York, Scribner [imported]. — 12°. 8+380 p. $ 1,75.
— Wild, Frdr. Bayreuth 1901. Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher. Unter Mitwirkg. v. Ed. Reuss, Mor. Wirth, Max Chop, Aug. Göllerich, Herm. Kretzschmar. Leipzig, C. Wild. — 8°. 199, 44, 19, 64, 10 u. 7 S. mit Abbild. Bildnissen, 1 Plan u. 1 Faksimile-Tafel. ℳ 3 [auch in englischer u. französischer Sprache zu demselben Preise].
— Zoccoli, Ettore. L'estetica di Arturo Schopenhauer: propedeutica all' estetica wagneriana. Milano, ditta G. Agnelli. — 16°. 83 p. L. 1,50.
— Über den „Fliegenden Holländer“, die Entstehung, Gestaltung u. Darstellung des Werkes. Aus den Schriften und Briefen des Meisters zusammengestellt. Leipzig, E. W. Fritzsch. — gr. 8°. 57 S. ℳ 0,60.
— Wagner, R. Le crépuscule des dieux. Traduction française en prose rythmée, exactement adaptée au texte musical allemand, par Jacques d'Offoël. Nouvelle édit. Paris, Chamuel et Cie. — 18°, 87 p.

Wagner, Richard.
Wagner, Rich. Tristan et Isolde. Drame musicale. Version française d'A. Ernst, L. de Fourcand et P. Bruck. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — ℳ 1,60.
— Tristano e Isotta: opera in 3 atti Nuova traduzione ital. in prosa ritmica adattata al testo originale tedesco da *P. Floridia.* Milano, Ricordi. — 16°. 79 p. L. 1.
— Wagner, Ricardo. El anillo del nibelungo. La Walkyria; pœma de Ricardo Wagner, traducción de Martín de los Ríos. Barcelona, Ramón Sopena, editor. Sin a. (1901). — 8°. 127 S. Pes. 0,75. Colección regente, tomo 65.

Wagnerbriefe.
Wagner, Rich. Briefe von Richard Wagner an Hermann Levi. „Bayreuther Blätter“ (1901).

Wieck, Friedrich.
Joss, Victor.* Der Musikpädagoge Friedrich Wieck u. seine Familie. Mit besond. Berücksichtig. seines Schwiegersohnes Robert Schumann. Dresden (1902) O. Damm. — 8°. VIII, 367 S. mit Faksimiles u. 3 Taf. ℳ 5.

Wolkenstein, Oswald von.
Villari, Linda. Oswald von Wolkenstein. Memoir of the last Minnesinger of Tirol. London, Dent. — 8°. 174 p. 4 s. 6 d.

Allgemeine Musiklehre.

Elementar-Harmonie, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Anders, H. Die Fundamente der Musik. Eine kurzgefasste Harmonie- u. Musik-Lehre f. Jeden, der Musik lehrt oder lernt. Mit musik. Fremdwörterbuch als Anh. Leipzig, C. Rühle. — 8°. IV, 142 S. ℳ 1.

Banister, H. C. Art of Modulating; a Series of Papers on Modulating at the Pianof. 62 Music. Examples. London, Reeves. 8°. 92 p. 2 s.

Bellermann, Heinr. Der Kontrapunkt. Mit zahlreichen in den Text gedr. Notenbeispielen u. 5 lith. Tafeln in Farbendruck. 4. Aufl. Berlin, J. Springer. — gr. 8°. XVIII, 480 S. ℳ 14.

Berlioz, Hector. Die Kunst des Dirigierens. Auf moderner Grundlage neu bearbeitet und erweitert von C. Frhr. v. Schwerin. Mit 7 Tafeln. Heilbronn, C. F. Schmidt. ℳ 1,20.

Clerjot, Maurice. Quelques réflexions sur l'art du violon, considéré au point de vue de l'expression musicale. Reims, Imp. expéditive. — 8°. 27 p. fr. 1.

Cruden, G. Manual of Physikal Culture and System of Musical Drill for use of Teachers in Schools. London, Simpkin. — 8°. 314 p. 3 s. 6 d.

Dabney, J. P. The musical basis of verse: a scientific study of the principles of poetic composition. New York, Longmans, Green & Co. — 8°. 8 + 269 p. $ 1,60.

David, Gust. Notice très utile à tous les musiciens. Progrès artistique. Eureka! Impossible d'oublier, avec mes procédés nouveaux, les principes fondamentaux de la musique! Brest, impr. commerciale de la Dépêche. — 16°. 8 p. 30 cent.

Dicks, Ernest A. A Handbook of Examinations in Music, containing 600 Questions with Anwers. New and enlarged edition. London, Novello & Co. — 8°. 3 s. 6 d.

Delaporte, Alfred. Manuel théorique et pratique indispensable pour apprendre seul: l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestration et le plain-chant grégorien, avec les différentes manières de l'accompagner. Paris, Gregh. fr. 5.

Dubois, Théodore. Notes et Études d'harmonie. Paris, Heugel. gr. 4°. 242 p. fr. 15.

Dubois, Th. Traité de contrepoint et de fugue. Paris, Heugel. — 4°. 310 p. 25 fr.

Ergo, Em. — Leerbock voor het contrapunt. Naar een geheel nieuwe . . . methode (de concentrische). Tweede deel, 1e en 2e stukken. Amsterdam (1900), H. van Munster en zoon. — 8°. XXIV, 196 p. fr. 8,50.

Friderici, Daniel. Die *Musica figuralis* des Magister Daniel Friderici. Eine Singefibel des 17. Jahrh. als musikgeschichtl. Beitrag von Ernst Langelütge. Berlin, R. Gaertner. Progr. 4°. 30 S. ℳ 1. [Neudruck der Ausgabe vom Jahre 1649.]

Gaïsser, Dom Hugues. Le système musical de l'église grecque d'après la tradition. siehe unter Abteilung: Geschichte der Musik.

Galli, Amintore. Storia e Teoria del sistema musicale moderno e Corso completo di Armonia, Contrappunto e Fuga. Milano, G. Ricordi. — 8°. 5 L.

Gedalge, André*. Traité de la Fugue théorique et pratique. Ier tome: La fugue d'école. Paris, Enoch & Co. — 8°. fr. 25.

Geyer, Paul. Kurzgefasste musikalische Elementar-Lehre. Berlin (1902) Verlag, Dreililien. — 12°. 52 S. ℳ 1,80.

Giovannini, A. Corso preparatorio allo Studio dell'Armonia. Nuova edizione riveduta e corretta dall'Autore. Milano, Ricordi. — 8°. L. 4.

Goldschmidt, Victor.* Ueber Harmonie und Complication. Berlin, J. Springer. V, 136 S. mit 28 Fig. ℳ 4.

Gummert, R. Grundregeln der musikalischen Metrik und rhythmischen Rechtschreibung (russisch. Text). Moskau, P. Jurgenson. 75 Kop.

Heinze, Leop. und **Osburg, W.** Allgemeine Musiklehre f. Seminaristen, Präparanden u. Musikschüler. 17. Aufl. Breslau, H. Handel. — gr. 8°. IV, 56 S. ℳ 0,75.

Heinze, Leop. und **Osburg, W.*** Theoretisch-praktische Harmonielehre nach paedagog. Grundsätzen, nebst specieller und ausführl. Behandlg. der Harmonieen der Kirchentonarten. 12. Aufl. ebenda. gr. 8°. VIII, 191 S. ℳ 2.

Heinze, Leopold. Theoretisch-praktische Harmonielehre ... Für österreich. Lehrerbildungsanstalten eingerichtet von Hub. Wondra. 2. Aufl. bearbeitet v. Hans Wagner. 2. Theil. Formenlehre, Organik, Musikgeschichte u. Methodik des Gesangunterrichtes in der Volksschule. Ebenda. gr. 8°. VII, 163 S. m. 10 Abbildgn. ℳ 1,70.

Helm, Joh. Die Formen der musikalischen Komposition, in ihren Grundzügen systematisch u. leicht fasslich dargestellt. 4. Aufl. Leipzig, A. Deichert Nachf. — gr. 8°. VI, 128 S. ℳ 1,80.

Henderson, W. J. Orchestra and Orchestral Music. London, Murry. 8°. 250 p. 5 s.

Jadassohn, S.* Der Generalbass. Eine Anleitung für die Ausführung der Continuo-Stimmen in den Werken der alten Meister. (Mit daneben stehender englisch. und französisch. Übers.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 204 S. ℳ 4.

Jadassohn, S. Lehrbuch der Harmonie. 6. verb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. ℳ 4,50.

Jadassohn, S. Lehrbuch im Kontrapunkt. Autorisirte Uebersetzung und Bearbeitung v. Alfred Berg. [Schwed. Text.] Lund, Gleerup. — 8°. 131 S. Kr. 3,50.

Jadassohn, S. Musikalische Kompositionslehre. 4. Bd.: Die Formen in den Werken der Tonkunst. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 141 S. ℳ 3.

Jadassohn, S. Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie. Supplément au traité d'harmonie de l'auteur. Oefeningen en voorbeelden voor de leer der harmonie. Bewerkt volgens de 2. duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VI, 96 S. ℳ 1,80.

Juon, P. Praktische Harmonielehre. 2 Bde. 1. Lehrbuch. — 2. Aufgabenbuch. Berlin, Schlesinger. gr. 8°. (IV, 67 und 54 S.) à ℳ 2.

Klee, Hans. Theorie der Musik. Ein Lehrbuch zur Begründg., Ordng. u. Vertiefg. musikal. Wissens. Bern, Obstberg bei Bern, Selbstverlag. — 8°. 124 S. ℳ 1,60.

Klemm, Bernh. Katechismus der Tanzkunst, nebst einem Anh. üb. Choreographie. 7. Aufl. Leipzig, J. J. Weber [Illustr. Katechism. No. 25]. — 12°. IX, 223 S. mit 83 Abbildgn. ℳ 3.

Kretzschmar, Herm.* Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. (Sonderabdruck aus dem „Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters". 7. Jahrgang. 1901. Leipzig, C. F. Peters. gr. 8. ℳ 0,60.

Kügele, Rich. Harmonie- u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. II. Teil. (Theoretische Abtlg.) 2. Aufl. Breslau, F. Goerlich. gr. 8°. IV, 92 S. ℳ 1,20.

Laduchin, N. Kurz gefasste Harmonielehre [russischer Text]. Moskau, P. Jurgenson. 50 Kop.

Langelütge, E. s. Friderici.

Lavignac, A. Leçons d'harmonie 3e recueil. Paris, Lemoine. 10 fr. Dazu: Livre de l'élève. 5 fr. [Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Lenepveu, Ch. Leçons d'harmonie, partie de l'élève. I Vol. Paris, Lemoine. fr. 5.

Lincoln, Horace N. (Super)-dominant harmony method. Dallas (1900), Texas, Songland Co. p. 49—98 50 c.

Lincoln, H. N. Tritonus, op. 20: a new musical compend; consisting of the new music teacher and singing school handbook on the rudiments of music; (super) dominant, new harmony method and cantus firmus, practical harmony and composition. Dallas ebenda. — 8°. 161 p. $ 1.

Lobe, J. C. Katechismus der Musik. 27. Aufl. Leipzig, J. J. Weber [Illustr. Katechism. No. 4]. 12°. VI, 170 S. ℳ 1,50. [Dasselbe] Ins Schwedische übersetzt von Adolf Lindgren. Neue rev. Aufl. Stockholm, Beijer. — 8°. 141 S.

Loewengard, Max. Lehrbuch des Contrapunkts. Berlin, (1902) Verlag Dreililien. gr. 8°. III, 100 S. ℳ 4.

Merk, Gust. Allgemeine Musik- und Harmonielehre. Ein Lehr- u. Lernbuch f. Seminare, Präparanden- u. Musikanstalten, sowie zum Selbstunterricht. 4. Aufl. Quedlinburg, Vieweg. gr. 8°. VIII, 288 S. ℳ 2,80.

Meyer, Max. Contributions to a psychological Theory of Music. Volume I No. 1. "The University of Missouri Studies" edited by Frank Thilly. Published by the University of Missouri. 8°. VI u. 80 S. 75 cents.

Nerini, Emmanuel. — Nouveau Questionnaire de la théorie de la musique par devoirs gradués; . . . suivi d'une série de devoirs par les professeurs du Conservatoire et des questions données aux examens et concours du Conservatoire de Paris. Paris, Alex. Girard. — 8°. 31 p. 1 fr.

Oakey, G. Text-book of Harmony Analysis. London, Curwen. 8°. 274 p. 3 s.

Pembaur, Jos. Harmonie u. Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten. 2. Aufl. Leipzig, H. Seemann Nachf. gr. 4°. 59 S. ℳ 4.

Peter, W. J. Ueber den Satz, Harmonie und Tonfolge in der altgriechischen Musik. [Russ. Text.] Kiew, Selbstverlag. 8°. 364 S.

Peterson, Franklin. Catechism of Music. 2d Ed. London, Augener. — 8°. 138 p. s. 2.

Philharmonicus, Zonder mondeling onderwijs in 5 minuten muzieknoten lezen. 2e, veel verm. dr. Amsterdam, Uitgevers-maatsch. „Vivat". — 8°. 24 p. F. 0,25.

Pochhammer, A. Musikalische Elementargrammatik. Leipzig, H. Seemann Nachf. gr. 8°. VIII, 215 S. ℳ 4.

Poivet, [?]. Petite Grammaire musicale, à l'usage des maisons d'éducation. Versailles, libr. Vernède. — 8°. 35 p. 50 c.

Prout, Ebenezer. Musical Form. 4th Ed. with analytical Index. London, Augener & Co. — 8°. 5 s. — [Dasselbe.] Ins Russische übersetzt vom Grafen S. Tolstoi. Moskau, P. Jurgenson.

Ramis de Pareia, Bartol.* Musica practica. 1482. Nach den Orig.-Drucken des Liceo musicale herausg. von Johannes Wolf. Beiheft 2 der Publik. d. internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8. XVI, 116 S. mit Fig. ℳ 4.

Richter, Alfr. Die Elementarkenntnisse der Musik. Als Einleitung zur Harmonielehre und mit prakt. Übungen verbunden. 2. durchges. u. verb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 116 S. ℳ 2.

Richter, Alfr. Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Harmonielehre. 16. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VI, 54S. ℳ 1.

Richter, E. Frdr. Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In 3 Lehrbüchern bearb. 2. Bd. (Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, 10. Aufl. bedeutend erweitert von Alfred Richter.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. X, 241 S. ℳ 4,50.

Richter, E. Frdr. Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique. Extraits du „Lehrbuch der Harmonie". Texte traduit de l'allemand et annoté par Gust. Sandré. 4e éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. IV, 46 S. ℳ 1.

Richter, E. Frdr. Tratado de armonía teórico y práctico. Vertido al español por Prof. Felipe Pedrell. 2 ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 246 S. ℳ 6.

Riemann, Hugo.* Grosse Kompositionslehre. 1. Der homophone Satz (Melodielehre u. Harmonielehre). Berlin - Stuttgart (1902), W. Spemann. — gr. 8°. VI, 531 S. ℳ 14.

Riemann, Hugo. Vereinfachte Harmonielehre. Ins Russische übersetzt von J. Engel. Moskau, P. Jurgenson. 1 R. 50.

Riemann, Hugo. Katechismus der Orgel (Orgellehre). 2. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen No. 4.] Leipzig, M. Hesse. — 8°. VIII, 215 S. mit Abbildungen und 1 Tafel. ℳ 1,50.

Romero, D. Antonio y Andía, A. Gramática musical ó sea teoría general de la música en forma de diálogo, aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación. 12a edición. Madrid, Est. Tipogr. „Sucesores de Rivadeneyra" Sin a. (1901). — 4°. 34 p. Pes. 1,75.

Saunders, Gordon. Examples in Strict Counterpoint (Old and New) Part. II. London, Novello.

Scholtze, Johannes. Grundriss der allgemeinen Musiklehre. Berlin, S. Mode. — 8°. 87 S. ℳ 1,25.

Senigowa-Kurlanowa, E. P. Anfänge der Musik (Vorbereitungscursus zur Theorie). 2. Aufl. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. — 16°. 56 S.

Seydler, Th. u. Dost, B. Material f. den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst f. Seminarien bearb. Heft 5, bearb. von B. Dost. 2. verb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 45 S. ℳ 0,80.

Thermignon, Delfino. Teoria elementare e regole musicali. 3a ediz. Torino, F. Bianchi. — 8°. fig., 43 p. L. 1,20.

Vernham, J. E. First Steps in the Harmonisation of Melodies. (No. 58. Novello's Music Primers and Educational Series.) London, Novello & Co. — 8°. 1 s.

Villoing, W. Elemente der Musiktheorie. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 123 S. 75 Kop.

Vinée, Anselme.* Essai d'un système général de musique. (Étude sur la Tonalité.) Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 29 p. 2 fr.

Walther, W. G. Die Musikausbildung eines Dilettanten. Versuch einer leichtfasslichen Darstellung der Musiktheorie und Aesthetik. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. — 18°. 38 + 22 S.

Webster's Child's Primer of the Theory of Music. Fourth Edition. London, Novello. — 8°. 1 s.

Webster's Groundwork of Music. 6th Ed. London, Novello. — 8°. 1 s. Key; 1 s. 6 d.

Weinberger, Karl Frdr. Handbuch f. d. Unterricht in der Harmonielehre. Mit vielen Uebungsbeispielen unter besonderer Berücksicht. d. prakt. Orgelspiels f. Lehrerbildungsanstalten bearb. 2. Aufl. 2 Abtlg. München, C. H. Beck. — gr. 8°. ℳ 5,20.

Wunderlich, G. Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen, Chorliedern und Gesangstücken jeder Art. 2. Aufl. von Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. VI, 102; mit vielen Notenbeispielen. ℳ 1,50.

Zimmer, Fr. Elementar-Musiklehre. Neu herausg. v. G. Hecht. 1. Heft: Tonlehre. Rhythmik. Allgemeine Accordlehre. 22. Aufl. Quedlinburg, Vieweg. — 8°. 102 S. ℳ 1,20.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgenommen.)

Abrégé des livres de chœur pour les messes, les vêpres et les saluts, d'après le chant grégorien restauré. Paris, Poussielgue. — 18°. IV, 135 p.

Adaïewsky,* Ella. Les Chants de l'Église grecque orientale. [Sep.-Abz. aus Rivista Musicale Italiana Jahrg. 1901.] Turin, F.lli Bocca.

Ahle, T. N. Ueber Mass und Milde in kirchenmusikalischen Dingen. Vortrag. Regensburg, A. Coppenrath's Verl. — gr. 8°. 23 S. ℳ 0,40.

Analecta hymnica medii aevi. Hersg. v. Clem. Blume und Guido M. Dreves XXXVII Sequentiae ineditae. Liturg. Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Frühdrucken. 5. Folge herausg. v. Clem. Blume. Leipzig, O. R. Reisland. — gr. 8°. 304 S. ℳ 9.

Année (l') liturgique s. Guéranger.

Armin, George. Stimmkrisen und Stimmheilungen. Eine Abhandlg. f. Sänger, Schauspieler und Aerzte. Leipzig, E. W. Fritzsch. — 8°. 39 S. ℳ 0,75.

Assemanus, Jos. Aloysius. Codex liturgicus in quo continentur Libri Rituales, Missales, Pontificales, Officia, Dypticha, etc. Ecclesiarum Occidentis et Orientis nunc primum prodit — ad Mss. Codd. Vaticanos aliosque, castigavit, recensuit, latine vertit, præfationibus, Commentariis et variantibus lectionibus illustravit. Romae 1749—1766. (Réimpression en fac-simile pour paraître en 1901—1903.) Paris, H. Welter. — 4°. 13 Vol. fr. 600.

Auer, Jos. Die Entscheidungen der hl. Riten-Kongregation in Bezug auf Kirchenmusik. Regensburg, Pustet. — 8°. 128 S. ℳ 0,90.

Ausspitzer, Sigm. Winke f. die Gesangskunst. Brünn, C. Winkler. — 8°. IV, 54 S. ℳ 1.

B. (A. B.) Songs of Degrees; or Gradual Psalms. Interleaved with Notes from Neale and Littledale's Commentary on the Psalms. London, Longmans. — 8°. 1 s.

Baralli, R. Due parole sui melismi gregoriani. Lucca, tip. Landi. — 8°. p. 37.

Barria, A. Méthode d'articulation parlée et chantée contenant un formulaire de 50 exercices à l'usage des étrangers provinciaux chanteurs, etc. Paris, Ch. Eitel. — 4° avec nombreuses grav. fr. 4,50.

Bellet, Ch. Fél. Le Chant liturgique dans le diocèse de Grenoble, ce qu'il est, ce qu'il doit être. Paris, Picard et fils. — 8°. 36 p. fr. 1,50.

Bender, Augusta. Oberschefflenzer Volkslieder u. volkstümliche Gesänge, gesammelt von B. Niederschrift der Weisen von Dr. J. Pommer. Karlsruhe (1902) G. Pillmeyer. — 8°. XXXI, 312 S. ℳ 3.

Boehm, O. Die Volkshymnen aller Staaten des Deutschen Reiches. Beiträge zu einer Geschichte über ihre Entstehung u. Verbreitung. Wismar, Hinstorff. — gr. 8°. 82 S. ℳ 1.

Bibliothèque liturgique s. Daux.

Blume, Clemens. Repertorium repertorii. Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium hymnologicum. Alphabet. Register falscher, mangelhafter od. irreleit. Hymnenanfänge u. Nachweise, mit Erörterg. üb. Plan u. Methode des Repertoriums. Bd. II der „hymnologischen Beiträge" — Leipzig, O. R. Reisland. — gr. 8°. 315 S. ℳ 10.

Brambach, Wilh.* Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges. 2. Aufl. Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, herausg. von Karl Dziatzko. 7. Heft. Leipzig, M. Spirgatis. — gr. 8⁰. VII, 32 S. ℳ 2.

Burger, Jos.* Cäcilianismus und Lehrerbildungsanstalten. (Progr.) St. Pölten (1900). — 8⁰. 20 S.

Ceremonies and Processions of the Cathedral Church of Salisbury. Edited from the Fifteenth Century Ms. No. 148, with additions from the Cathedral Records, and Woodcuts from the Sarum *Processionale* of 1502 by Chr. Wordsworth. Cambridge University Press. London, C. J. Clay. — 8⁰. XIX + 544 p. 12 s. 6 d.

Chant (le) grégorien; par Un Gallo-Romain. Paris, impr. Dumoulin. — 4⁰. 9 p.

Clerval. La Musique religieuse à Notre-Dame de Chartres. (La Tribune de Saint-Gervais.) Paris, Schola Cantorum.

Cohen, Carolus. Manuale chori sive modi cantandi in missa et officio divino. Jussu et auctoritate . . . . Philippi, archiepiscopi Coloniensis. Ed. II. Regensburg, Pustet. — gr. 8⁰. 39 S. ℳ 0,40.

Cowan, William and **Love, James.** The music of the church hymnary and the psalter in metre, its sources and composers. Oxford University Press. (London, Frowde). — 8⁰. 5 s.

Danjou, Ch. Métrique élémentaire des hymnes et proses de l'Eglise, avec cent mélodies. Paris, Poussielgue. — 8⁰. 66 p. avec musique.

Daux, Camille. Tropaire-Prosier de l'abbaye Saint-Martin de Montauriol, publié d'après le manuscrit original (XIe—XIIIe siècles). [Bibliothèque liturgique publié par V. Chevalier, tome IX.] Paris, Picard et fils. — 8⁰. 2 planches, LIII + 210 p. fr. 7,50.

Dobler, Josef. Der Gesangunterricht in der Volksschule. Altes u. Neues aus der Gesanglehre und zur Gesangsmethodik. 2. Aufl. Zürich, Artist. Institut O. Füssli. — ℳ 0,60.

Emerich, Franz. Der Kunst-Gesang in Deutschland. Berlin, Harmonie. — gr. 8⁰. 40 S. ℳ 1.

Eschelbach, Hans. Der Niedergang des Volksgesanges. Neuwied, Heusers Verlag. Lex. 8⁰. 14 S. ℳ 0,60.

Ferrara, G. Di alcune pretese irregolarità nella Metrica dei Melodi bizantini. Milano, Bernardoni.

Fischer, A. Das deutsche ev. Kirchenlied d. 17. Jahrh. Nach dessen Tode vollendet u. herausg. von W. Tümpel. Gütersloh, Bertelsmann. -- 8⁰. 5 Bde. à ℳ 12.

Förderer, Ernst. Sänger-Kompass. Die notwendigsten Winke und Ratschläge f. jeden Sänger eines Männergesangvereins. Stuttgart, A. Auer. — 10⁰. 38 S. ℳ 0,25.

Fournier, Paul. Un missel lyonnais du XIIIe siècle. Lyon, Vitte.* — 8⁰. 23 p.

Frola, Domen. Manuale del canto gregoriano. Mondovì, Vescovile. — 8⁰. 118 p. L. 0,60.

Gaïsser, Hugues. Le système musical de l'église grecque d'après la tradition s. unter Geschichte der Musik.

Geller, L.* Ursprung, Entwicklung und Wesen des deutschen Volksgesanges bis zur Blütezeit des Volksliedes. Progr. Giessen. 8⁰. 77 S. und 15 S. Notenbeilagen.

Giacomello, Fortunato. Cerimoniale per la sacra visita pastorale. Milano, B. Bacchini. — 16⁰. 173 p. L. 1,50.

Gihr, Nicol. Le Saint Sacrifice de la Messe. Traduit par L. Th. Moccand. 2e édition. T. 2. Paris, Lethielleux. — 8⁰. 530 p.

Glen, J. Early Scottish Melodies . . . . . with a number of Comparativ Tunes, Notes on Former Annotators, English and other Claims, and Biographical Notices. Edingbugh, J. & R. Glen. — 8⁰. 10 s. 6 d.

Gradualbuch, römisches. Die wechselnden u. ständigen Messgesänge des officiellen Graduale romanum mit deutscher Uebersetzung der Rubriken u. Texte. (Ausg. mit Choralnoten im Violinschlüssel auf 5 Linien.) Regensburg, Pustet. 2. Aufl. — gr. 8. VIII, 356, 156, III u. 8 S. mit 1 Abbildg. ℳ 3.

Graf, Oscar. Theoretisch-praktische Anweisung zur Erteilung von Gesang-Unterricht in niederen und höheren Schulen mit besond. Berücksichtigung des Notensingens, nebst e. Uebungsheft für das 1. Gesangsschuljahr. Zugleich eine Gebrauchsanweisg. f. die vom Verf. erfundene Singmaschine. Borna, R. Noske. gr. 8°. 85 u. 12 S. mit Abbildg. ℳ 1,60.

Graves, A. P. The Irish Song Book. With Original Irish Airs. 5. Aufl. London, T. Fisher Unwin. 1 s.

Grimm, Wilh. Internationaler Silbenbau f. die Erziehung der Stimme in rhythmisierten Tonleitern nach den Wortrhythmen der neuhochdeutschen Sprache. 1 Heft. Schaffhausen, P. Meili in Komm. — 8°. IV, 16 S. ℳ 0,80.

Guéranger, Prosper. L'année liturgique. (6e vol. de la continuation.) Le Temps après la Pentecôte. Poitiers, (Paris) Oudin. — 18°. VIII, 499 p. 3 fr. 75; ebenda auch in 32°. IX, 541 p.; derselbe Preis.

Guetta, Paolo. Il canto nel suo meccanismo. Milano, Hoepli. 16°. Fig. p. 259. L. 2,50.

Guillemin, A. Génération de la voix et du timbre. 2e édition, préface de J. Violle. Paris, F. Alkan.—8°. avec 123 gravures. 10 fr.

Gummert, R. Materialien zur Organisation eines regulären Chorgesang-Kursus. (I Vorbereitungscursus.) [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 43 S.

Haberl, Fr. X. Psalterium vespertinum. Volksausgabe. Die Psalmentexte sämmtl. Vespern, des Completorium u. der Totenvesper, nach den röm. Psalmtönen auf Mittel- u. Schlusskadenzen verteilt. 8. Aufl. Regensburg, F. Pustet. — 8°. VIII, 184 S. ℳ 0,50.

Haberl, Fr. X. Psalmi officiorum hebdomadae sanctae meditationum et finalium initiis digestis ad maiorem psallentium commoditatem concinnati. Neue Ausgabe. Regensburg, Pustet. — 8°. 120 S. ℳ 0,70.

Held, Heinr. Der allgemeine deutsche Caecilienverein. Eine geschichtl. Skizze. Regensburg, J. Habbel. — 12°. 24 S. ℳ 0,20.

Hieber, Albert. Konzertsänger u. Gesanglehrer. Wie ist der Volksgesang zu verbessern? Freiburg i. Br., Universitätsdruckerei. H. M. Poppen & Sohn.

Hilarin, Fr. Saint François d'Assise et le Breviaire romain. Vannes, impr. Lafolye frères. — 8°. 19 p.

Hoffmann, P. Das Gehör- und Notensingen in den Elementarschulen. Eine methodische Handreichung für den Lehrer. Halle, R. Mühlmann's Verlag. — gr. 8°. 59 S. ℳ 1,20.

Houdard, G. La science musicale grégorienne. (Extrait de la Revue des Questions Scientifiques.) Louvain, imp. Polleunis et Ceuterick. — 8°. 35 p. 1 fr.

Huhn, Adb. Festpredigt bei Gelegenheit der 16. Generalversammlung des allgem. Caecilienvereins. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0.20.

Jakob, C. L'arte a servizio della chiesa: manuale per gli studiosi dell' arte sacra. Prima versione ital. autorizzata dall' autore sulla 4e ediz. tedesca, del sac. *Pietro Veneroni.* Vol. III. (Poesia e musica). Pavia, Tip. istituto artigianelli. — 8. 4, 114 p. L. 1,50.

Iden, G. Elementarkursus im Gesang während der ersten 4 Schuljahre. Breslau, M. Woywod. — 8°. 51 S. ℳ 0,75.

Joetze, Franz. Sängers Lust und Lehre. Liederbuch für Schulen mit Regeln und Übungsbeispielen zur Erlerng. des Wissenswertesten der musikal. Theorie. 4. Aufl. Danzig, A. Scheinert. — 8°. VIII, 129 S. ℳ 1,20.

Julian von Speier.* Die liturgischen Reimofficien auf die Heiligen Franciscus und Antonius, gedichtet und componirt durch Fr. J. v. Speier († c. 1250). In moderner Choralschrift m. krit. Abhandlg und 10 phototyp. Tafeln, erstmals herausg. von P. Hilarin Felder. Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchhandl. — gr. 8°. 179, LXXI S. ℳ 5,60.

Julian von Speier's Choräle zu den Reimoffizien des Franziscus- u. Antoniusfestes. Mit einer Einleitung nach Handschriften hrsg. v. J. E. Weis. [No. 6 der Veröffentl. aus d. Kirchenhistor. Seminar München. Herausg. v. Alois Knoepfler.] München, J. J. Lentner. — gr. 8°. VIII, 34 und XXXVIII S. mit 1 Tafel. ℳ 2,80.

Kateb, Alexis. La Liturgie grecque. Etude comparative de la messe grecque et de la messe latine. 6e édit. Paris, imp. Davy. — 16°. 52 p. avec 1 portr. 1 fr.

Kienle, P. Ambros., O. S. B. Mass und Milde in kirchenmusikalischen Dingen. Gedanken über unsere liturg. Musikreform. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XII, 224 S. ℳ 2,80.

Kirchenliederdichter, Unsere. Bilder u. Bildnisse aus der Geschichte d. evangel. Kirchenliedes, I. Bd. Berlin, Buchh. des ostdeutschen Jünglingsbundes. — gr. 8°. III, 160 S. mit Abbild. ℳ 1,50.

Köckert, Ad. Im Gesangverein. Vorträge über einige der für den Chorsänger nothwend. theoretisch-prakt. Kenntnisse der Musik, der Stimmorgane und des Singens. Leipzig, Gebr. Hug & Co. — 8°. 59 S. mit 3 Tafeln. ℳ 1,20.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung . . . . . . s. vorigen Jahrgang S. 115.

Krause, Thdr. Deutsche Sing-Schule in Wandtafeln. 2. Folge. 10 Taf. à 82×68 cm. Berlin, R. Gaertner. ℳ 4, einzelne Taf. ℳ 0,50. Begleitschrift als Handreichg. f. den Lehrer. — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,40.

Krutschek, Paul. Rechtes Mass u. rechte Milde in kirchenmusikalischen Dingen. Eine Antwort auf P. Ambrosius Kienles „Maas u. Milde". Regensburg, F. Pustet. — gr. 8°. 60 S. ℳ 0,50.

Krutschek, Paul. Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Eine Instruction f. kathol. Chordirigenten u. zugleich ein Handbuch der Kirchenmusik. Vorschriften für jeden Priester und gebildeten Laien. 5. Aufl. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. XXXII, 412 S. ℳ 2,60.

Kruyf, E. F. Liturgiek, ten dienste van dienaren der Nederlandsche Hervormde Kerk. Groningen, J. B. Wolters. — gr. 8°. 8 + 276 S. fl. 2,90.

Kuijpers, A. Handleiding tot vorming der Zangstem. — Amsterdam, Egelings Boekhandel. fl. 1,90.

Kuijpers, A. Handleiding tot stemvorming en vloeiend spreken of practische ervaring gegrond. 2de Druk. Amsterdam, Egelings Boekhandel.

Kuijpers, A. Anleitung zur Stimmbildung und zum fliessenden Sprechen. Giessen, Verlag K. Krebs.

Kunz, Chrn. Handbuch der priesterlichen Liturgie nach dem römischen Ritus. 3. Buch. Die liturg. Verrichtgn. der Leviten und Assistenten. Regensburg, Pustet. gr. 8. VIII, 316 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. ℳ 2,40.

Leisner, Otto. Der Gesangunterricht auf dem Seminar. Leipzig, C. Merseburger, — 8°. VII, 85 S. ℳ 1,20.

Lerosey, A. Abrégé du Manuel liturgique à l'usage du séminaire de Saint-Sulpice. 2e édit. revue et complétee par A. Vigourel. Paris, (1902) Berche et Tralin. 8°. 676 p.

Liebrecht, L. Von der Kunst der Töne und der Laute. (Progr. der städt. höheren Mädchenschule in der Oststadt zu Elberfeld.) Elberfeld, Druck von S. Lucas. — 4°. 27 S. ℳ 1,25.

Mackenzie, Sir M.* Singen und Sprechen. Pflege u. Ausbildg. der menschl. Stimmorgane. Deutsche Ausgabe v. J. Michael. 2. Aufl. Hamburg, L. Voss. — 8°. 235 S. mit 19 Abbildgn. ℳ 3.

Magistretti, Marco. Le ceremonie della Messa privata secondo il rito ambrosiano. 2a ediz. Milano, L. F. Cogliati. — 16°. 236 p. L. 1,75.

Maltzew, A. v. Liturgikon. („Sluschebnik.") Die Liturgien der orthodox-kathol. Kirche des Morgenlandes, unter Berücksichtg. des bischöfl. Ritus ... nebst e. historisch-vergl. Betrachtung der hauptsächlichsten Liturgien des Orients und Occidents. Berlin (1902), K. Siegismund. — gr. 8°. CVIII, 462 S. ℳ 9.

Mees, Arthur, Choirs and choral music. London, Murray. — 8°. 264 p. 5 s. — New York imported by Scribner — 12°. 8 + 251 p. $ 1,25.

Mémoires* de musicologie sacrée lus ... à la Schola cantorum. Paris, Aux Bureaux d'Édit. de la „Schola". — 8°. 104 p. 5 fr.

Metalloff, W. Die Synodale (ehemals patriarchische Sänger) II. [Russ. Text]. St. Petersburg, Verlag der Russ. Musik-Zeitung. 24°. 67 S.

Meyrick, F. Old Anglicanism and Modern Ritualism. London, Skeffington. — 8°. p. 264. s. 5.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. pontificis maximi jussu editum, Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum. Ed. I. post alteram typicam anno superiore a. s. r. c. declaratam. Regensburg, Pustet. Fol. (34, 616, 228 u. IV S. mit Abbildgn. farb. Titel u. 1 Farbdr.) ℳ 21.

Misset, E. s. Weale, W. H. J.

Molitor, Raph. „Nachtridentinische Choral-Reform zu Rom“ und „Reform-Choral“ s. unter Geschichte der Musik.

Mühlenbein, J. Ueber Choralgesang. Daun, A. Schneider. — gr. 8°. V, 34 S. mit 1 Tab. ℳ 1,25.

Müller-Bruno. Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das Geheimnis der schönen Stimme. 3. Aufl. Leipzig, Carl Merseburger. Lex. 8°. 71 S. ℳ 2,25.

Nelle, Wilh. Musica sacra, Volksgesang u. Innere Mission. [Aus „Flieg. Blätter a. d. Rauhen Hause.“] Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. — gr. 8. IV, 44 S. 0,60 ℳ.

Neviasky, A. siehe Rituel du judaïsme.

Notholz, Otto. Wegenlieder und Kinnerreime. Reigen, die v. den schaumburg-lipp. Schulmädchen gesungen u. gesprungen werden, . . gesammelt und herausg. Bückeburg, G. Frommhold in Komm. — gr. 8°. 88 S. ℳ 1,50.

Ordinarium missae sive cantiones missae communes pro diversitate temporis et festorum per annum, excerptae ex graduale romano, cura et auctoritate s. rituum congregationis digesto. [Ausg. in Rot- u. Schwarzdruck.] Ed. III. Regensburg, F. Pustet. — gr. Fol. IV, 116 S. geb. in Halbldr. ℳ 12,40.

Pidoux, A. Notes sur les anciens usages liturgiques des diocèses de Besançon et de Saint-Claude. Le „Kyrie eleison“ des vêpres de Pâques. Paris (1900) aux bureaux de la Schola cantorum. — gr. 8°. 11 pag. avec plain chant.

Pighi, J. B. Liturgia sacramentorum et Sacramentalium. Editio tertia, quam ad rec. Decr. S. R. C. editionem digessit Sac. Doct. *Aemilius Ferrais.* Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 16°. L. 4.

Powell, L. P. Choralia: Handy Book for Parochial Precentors and Choirmasters. Intro. by H. Scott Holland. London, Longmans. — 8°. 278 p. 4 s. 6 d.

Pratt, Waldo Selden. Musical ministries in the church; studies in the history, theory and administration of sacred music. New York and Chicago, Revell. — 16°. 181 p. $ 1.

Rindfleisch, Fr. Xav. Die Requiemsmessen nach dem gegenwärt. liturgischen Rechte. 2. Aufl. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. VIII, 72 S. ℳ 0,80.

Rituel du judaïsme. Traduit pour la première fois sur l'original chaldéo-rabbinique, et accompagné des notes et remarques de tous les commentateurs, par M. A. Neviasky. Orléans, Michau et Co., Paris, Durlacher. — kl. 8°. 85 p. fr. 4.

Rotta, Paolo. Il vespro domenicale ambrosiano: osservazioni storico-liturgiche. Milano, ditta G. Agnelli. — 16°. p. 64. L. 1,50.

Sahr, Jul. Das deutsche Volkslied. Leipzig. (Sammlung Göschen No. 25). — 12°. 183 S. ℳ 0,80

Saran, A. Musikalisches Handbuch zur Erneuerten Agende, vornehmlich zum Gebrauch für Kantoren und Organisten. Berlin, Trowitzsch & Sohn. — 8°. 5 und 80 S. ℳ 1,20.

Schmidt, Karl.* Hilfsbuch für den Unterricht im Gesang auf den höheren Schulen. Nach neuen Gesichtspunkten bearb. Leipzig, (1902) Breitkopf & Härtel. — 8°. VIII, 191 S. ℳ 2,50.

Schnerich, Alfred.* Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik. Beiträge zur praktischen Aesthetik. Wien, Gerold. — 8°. VIII, 80 S. ℳ 1.

Scholtze, Johannes. Wie muss ich künstlerisch singen. Berlin, S. Mode. — 8°. 106 S. ℳ 1,50.

Schoulza, Pétrus. Liturgia catholica catholicae fidei magistra. [thèse] Lille, impr. Morel. — 8°. VII, 184 p.

Seiler, Emma. Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorganes mit besonderer Rücksicht auf die Frauenstimme. 2. Aufl. Hamburg, Leopold Voss.

Smith, Eleanor. A primer of vocal music, wherein the study of musical structure is pursued through the consideration of complete melodic forms and practice based on exercises related to them. New York, Silver, Burdett & Co. — 8°. 128 p. 25 c.

Smith, E. and **Miller, C. E. R.** A third book in vocal music. ebenda. — 8°. 256 p. 50 c.

Speier, Julian von s. Julian von S.

Staley, V. Studies in Ceremonial. Essays illustrative of English Ceremonial. London. Mowbray. — 12°. 262 p. 3 s.

Steinhäuser, W. Zur Choralkenntnis. [Aus Magazin, musikalisches, herausg. v. E. Rabich.] Langensalza, Beyer & Söhne. — gr. 8°. 38 S. ℳ 0,50.

Stockhausen, Julius.* Das Sängeralphabet oder die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel. Leipzig, Bartholf Senff. ℳ 1,50.

Sussloff, A. Aufsätze über den Kirchengesang. [Russ. Text.] Chabarowsk, Selbstverlag. — 12°. 24 S.

Sylvestre, Joshua. Christmas carols, ancient and modern. [with notes]. New York, A. Wessels Co. — 12°. 140 p. $ 1.

Tinel, Edgar. Il canto gregoriano: teoria sommaria della sua esecuzione. Tradotto dal francese col permesso dell' autore da Marie Henrion. Milano, G. Ricordi. — 16°. p. 51. L. 2.

Tysmans, P. J. Le do mobile. Exercices de solfège en notation ordinaire recueillis pour les lecteurs chiffristes. Bruxelles (1900), Impr. nationale de musique [auch in holländ. Sprache]. — 12°. 53 p. fr. 0,80.

Urspruch, Ant. Der gregorianische Choral und die „Choralfrage". Mit einem Vorwort von P. Ambros. Kienle. Stuttgart, J. Roth. — gr. 8°. 21 S. ℳ 0,30.

Umanetz-Raissky, J. Leitfaden zum Gesangunterricht. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. — 75 Kop.

Unseld, B. C. Illustrative lessons for the singing class teacher. New York, Fillmore Bros. — 16°. 128 p. 60 c.

Use of Sarum. 2: The Ordinal and Tonal. Orig. Texts ed. from the MSS; with Intro. and Index. London, C. J. Clay. — 8°. 358 p. 12 s.

Veneroni, Pietro. Manuale per lo studio e la pratica della sacra liturgia. Vol. I. 2a ediz. Pavia, Artigianelli. — 16°. 281 p. L. 1,50.

Vernier, Gabr. L'Oratorio biblique de Händel (thèse). Cahors, impr. Coueslant. — 8°. 64 p.

Vesperarum liber juxta ritum sacri ordinis praedicatorum, auctoritate apostolica approbatum ..... Andreae Frühwirth ejusdem ordinis generalis magistri permissu editus. Bruxelles, Desclée, de Brouwer et Cie. — 8°. VX, 896 p. fr. 12.

Victorius ab Appeltern. Manuale liturgicum. Tomus I, continens introductionem ad S. liturgiam et partem I de rubricis missalis romani. Malines, H. Dierickx-Beke fils. — 8°. XII, 594 p. 6 fr.

Wadsack, A. Lehrgang eines humanerziehl. Schulgesang-Unterrichts. Leipzig. C. Merseburger. — 8°. VIII, 112 S. ℳ 0,90.

Wagner, Peter. Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 2. Aufl. 1. Tl. Ursprung u. Entwicklg. der liturg. Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchh. — gr. 8. XI, 344 S. ℳ 6.

Warot, V. Le Bréviaire du Chanteur, recueil général des principes de l'art du chant ... Paris, Noel. — fr. 25.

Weale, W. H. Jacobus et **E. Misset.** Analecta liturgica. Pars I. Clavicula Missalis Romani ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti et S. Pii V iussu editi anno 1568. Paris, H. Welter. 4°. 355 p. — P. II. Thesaurus Hymnologicus hactenus editis Supplementum amplissimum e libris tam manucriptis quam impressis eruerunt, notulisque illustraverunt E. Misset et W. H. J. Weale. Prosae quae apud Daniel Mone, Neale, Gautier, Schubiger, Wackernagel Mosel et Kehrein non reperiuntur. ibidem. — 4°. Tomus I. 608 p. Tomus II. 616 p. Ensemble 3 vol. parus en 16 fascicules de 1889 à Octobre 1900. — 100 fr.

Weber, G. V. Die Verbesserung der Medicaea. Mit bes. Berücksichtg. der Musica sacra 1901. No. 1 beigegebenen Beilage: „Warum halten wir an der officiellen Choral-Ausgabe fest." Mainz, F. Kirchheim. — gr. 8°. 24 S. ℳ 0,40.

Westphal, Joh. Das evangel. Kirchenlied s. unter Geschichte der Musik.

Wisniewski, C. Präparationen zum Gesangunterrichte in Volksschulen. Heiligenstadt, F. W. Cordier. — 8°. IV, 83 S. ℳ 1.

Wolff, C. A. Herm. Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. Vollständiges theor. u. prakt. Lehrbuch der Rede- und Gesangskunst. Mit e. Abhandlg.: Anatomie u. Physiologie der Stimmorgane. Von Dr. E. Fink. Magdeburg, C. Burmeister. — Lex. 8°. in ca. 25 Lfgn. à 0,50 ℳ.

Wordsworth, Chr. s. Ceremonies and Processions of the Cathedral Church of Salisbury.

Zanger, G. Der Gesangunterricht in der Volksschule. Anweisung zur method. Behandlg. desselben f. Seminaristen u. Lehrer. Breslau. M. Woywod. — gr. 8. IV, 160 S. 2,25 ℳ.

Zimmermann, E. Das Ziel des Gesangunterrichts in der Volksschule. Mittel zur Erreichung dieses Zieles. Bielefeld, Helmich. — 8°. ℳ 0,40.

Besondere Musiklehre.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Anckermann, B. Die afrikanischen Musikinstrumente. Dissert. Leipzig 1901. — 8°. 132 S. mit Abbildg. u. 3 Karten.

Armellino, G. Die Kunst des Klavierstimmens, nebst e. vollständ. Anleitg. zur Erhaltg. u. Wiederherstell. gebrauchter, sowie zur Prüfung neuer Instrumente. 6. Aufl., berichtigt u. ergänzt v. C. Rorich. Leipzig (1902), B. F. Voigt. — gr. 8°. III, 83 S. m. 26 Fig. u. Notenbeisp. ℳ 2.

Bériot, Ch. de. Oefeningen van Muzieklering (toonsanienvoegeng) toegepast op het Klavierspel. (Gymnastique harmonique et lecture au piano. Texte flamand, adopté par le Conservatoire d'Anvers.) Paris, Rouhier. — 4°. fr. 6.

[Böhm.] Tavole per l'uso del Flauto Böhm. Milano, Fantuzzi, editore.

Clerjot, Maurice. Quelques réflexions sur l'art du violon, etc. s. unter Allgemeine Musiklehre.

Conradsen, A. Vor Klaververdens Depravation. Kopenhagen, A. Anderson. — 8°. 36 S.

Couwenbergh, H.-V. L'orgue ancien et moderne. Lierre, J. Van In et Cie. — 8°. 14 p. figg. hors texte, 1 fr.

Ehrlich, Heinrich. How to practice on the piano; reflections and suggestions; with precise directions for the proper use of the Tausig-Ehrlich "Daily studies" [translat. by J. H. Cornall] 2 ed., rev. by T. Baker. New York, G. Schirmer. 2 + 60 p. 60 c.

Fissore, R. La Lutherie. Reims, E. Mennesson. Paris, Maison J. Fissore père. — 3 fr. 50.

Gevaert, F. A. Anleitung zum Instrumentieren. Ins Russische übersetzt von P. Tschaikowsky. 2. Aufl. unter Redaction von J. Engel. I. Theil. Moskau, P. Jurgenson. — 8°. 82 S.

Gruenstein, Margarethe. Praktisches Hilfs- u. Aufgaben-Buch f. den Klavierunterricht. Steglitz-Berlin, Roth. — 8°. ℳ 0,40.

Grosse, Louis. Winke u. Ratschläge für Klavierschüler m. beigefügten Aussprüchen berühmter Meister. Berlin, Wernthal. — 16°. ℳ 0,60.

Hardemann, J. J. Pianist's Vade-Mecum. London, C. W. Deacon & Co. — 8°. 64 p. 2 s.

Henderson, W. J. The Orchestra and orchestral Music. With Portraits. London, John Murray. — 8°. 238 S.

Heuser, Karl. Wie spiele ich am besten Klavier. Eine Methodik des Klavierunterrichts. Leipzig, Reinboth. — 8°. ℳ 0,60.

Hofmann, R. Praktische Instrumentationslehre. 2. Aufl. Leipzig, Dörfling & Franke. — gr. 4°. Bd. II. (VIII, 83 S.) ℳ 5. Bd. III. (VIII, 53 S.) ℳ 3. Bd. IV. (VIII, 57 S.) ℳ 3. Bd. V. (VIII, 55 S.) ℳ 3. Bd. VI. (VIII, 113 S.) ℳ 6.

Jaell, Marie.* Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiolog. Grundlage. 1 Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 4°. 91 S. mit 72 Abbildgn. ℳ 8.

Kotschedoff, V. Hilfsbuch für den Klavierlehrer. Die notwendigsten Regeln und theoret. Erklärgn. Berlin, G. Plothow in Komm. 3. Aufl. — gr. 8°. 20 S. ℳ 0,60.

Krehbiel, H. E. The Pianoforte and its Music. New York, Scribner. ("Music Lovers' Library"). — $ 1,25.

Laduchin, A. Versuch eines Handbuches zum Lehren und Erlernen des Klavierspiels. [Russischer Text.] Moskau, Selbstverlag. — 8°.

Laaser, C. A. Instrumentationstabelle für Streich-Orchester. Neue Aufl. Leipzig, C. Merseburger. — gr. 8°. ℳ 0,45.

Laaser, C. A. Instrumentationstabelle für Militär-Infanterie-Musik. Neue Auflage. ebenda. — gr. 8°. ℳ 0,45.

Lapaire, Hug.* Vielles et Cornemuses. Moulins, Crépin-Leblond. — 16°. III, 162 p. et illustr. 3 fr. 50.

Lückhoff, Walther. Ueber die Entstehung der Instrumente mit durchschlagenden Zungenstimmen u. die ersten Anfänge des Harmonium-Baues. Leipzig, P. de Wit. — gr. 4°. 15 S. m. Abbildgn. ℳ 0,75.

Lückhoff, W. Das Harmonium der Zukunft. Eine Erklärg. des Wesens u. der künstlerischen Bedeutg. des modernen Harmoniums. Berlin, Dr. E. Euting. — gr. 8°. 32 S. ℳ 1.

Michalowsky, B. Ueber das Violinspiel. [Russischer Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. IV + 116 S.

Nemerowsky, A. Vergleichende Tabelle des Umfangs der Orchester-Instrumente in Bezug auf d. Klavier [russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 25 Kop.

Norsa, Emilio. L'arpa a tastiera del Prof. Alessandro Antoli. [Aus „Atti e memorie della R. Accademia virgiliana di Mantova. Mantova, tip. G. Mondovì].

Passagni, Leandro. Il pianoforte: manualetto pratico. Milano, A. Pigna. — 8°. fig. p. 63. L. 1.

Pietzsch, Herm.* Die Trompete als Orchester-Instrument u. ihre Behandlung in den verschiedenen Epochen der Musik. Nebst e. grossen Auswahl v. Beispielen u. charakterist. Stellen aus klassischen u. modernen Meisterwerken in Form von Orchester-Studien. Heilbronn, C. F. Schmidt. — Imp. 4°. 19 u. 145 S. ℳ 12.

Prout, Ebenezar. Strumentazione. Versione italiana di Vittorio Ricci. 2ª ediz. Milano, Ulrico Hoepli. — 16°. XVI, 224 p. ℳ 2,50.

Prout, E. The Orchestra. Vol. 2. Orchestral-Combination. London (1900), Augener. — 8°. 290. p. 5 s.

Rolla, Mario. Studio sulla diteggiatura della scala cromatica di terze minori. Milano, presso l'Autore. — 16°. p. 11. L. 0,50.

Schroeder, Carl. Katechismus des Violinspiels. 2. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen No. 12.] Leipzig, M. Hesse. — 8°. VI, 102 S. mit Abbildungen. ℳ 1,50.

Schulze, Carl. Stradivaris Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues. Berlin, Fussinger. — 8°. Mit 6 Taf. ℳ 8.

Unschuld von Melasfeld, Marie.* Die Hand des Pianisten. Methodische Anleitung zur Erlangung einer sicheren, brillanten Klaviertechnik modernen Stiles nach Principien des Herrn Prof. Th. Leschetizky. Mit 42 Abbildgn. u. 49 Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XV, 86 S. ℳ 4.

Villanis, L. A. L'arte del Clavicembalo s. unter: Geschichte der Musik.

Wassmann, C. Entdeckungen zur Erleichterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger. 2. Aufl. Heilbronn, C. F. Schmidt. — gr. 4°. 34 S. ℳ 2.

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Leipzig (1902), Paul de Wit. — 4°. 14 S. u. 34 Tafeln. ℳ 7,50.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Akustik. Physiologisches. Autorenrechte.

Allfeld, Philipp. Die Gesetze über das Urheberrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst u. über d. Verlagsrecht. Textausgabe und Anmerkung. München, C. H. Beck. — kl. 8°. 90 S. ℳ 1,20.

Aubert, Charles. L'Art mimique, suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet. Paris, Meuriot. — 8°. 252 p. avec 200 dessins par l'auteur. fr. 5.

Bartet (?). Causerie sur l'art dramatique. Paris imp. Chaix; — 8°. 20 p.

Beaubourg, Maurice. Du grotesque et du tragique à notre époque. Conférence. Bruxelles, édit. de la Libre Esthétique. — 12°. 39 p.

Beiträge* zur Akustik und Musikwissenschaft, herausg. v. C. Stumpf. Leipzig, J. A. Barth. 3. Heft. — 8°. IV, 147 u. 11 S. mit 9 Tab. ℳ 6.50

Bonnier, Pierre. L'audition (Bibliothèque internat. de psychologie expérimentale, normale et pathologique). Paris, Octave Doin.

Cohn, Jonas. Allgemeine Aesthetik. Leipzig, W. Engelmann. — gr. 8°. X, 293 S. ℳ 6.

Collischonn, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst. Progr. Frankfurt a. M. — 4°. 48 S.

Congrès international de l'art théâtral, tenu à Paris du 27 au 31 juillet 1900. Procès-verbaux sommaires [Exposition universelle internationale de 1900]. Paris, Impr. nationale. — 8°. 24 p.

Congrès international de la propriété littéraire et artistique . . . . . . pour la protection de la propriété intellectuelle. Vingt-deuxième session. Comptes rendus des séances, Rapports et Annexes. Paris, hôtel des Sociétés savantes. — 8°. 196 p.

Coster, C. H. Een voort woekerend kwaad op het gebied der toonkunst. Vlugschrift. Arnhem, St. Kroese & v. der Zande. — — gr. 8°. 8 p. f. 0,10.

Debuysère, Carl. Die Klavierdilettanten. Beitrag zur Lösung der Dilettantenfrage. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. ℳ 0,90.

Derenbourg, Louis. Conservatoire moderne d'art dramatique et lyrique. Paris, Ollendorff. — 8°. 7 p.

Djuvara, T. G. Les droits de propriété litteraire et artistique des étrangers en Roumanie. Saint-Cloud, impr. Belin frères. — 8°. 38 p.

Godin, Geo. L'Esthé. tique et la décentralisation d'art. Saint-Germain-en-Laye, Penot. — quer 8°. 23 p. fr. 1.

Griveau, Maurice. La Sphère de Beauté. Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie dans les phénomènes esthétiques. Paris, F. Alcan. — 8°.

Guillemin, Aug. Notions d'Acoustique. Paris, Société d'Editions scientifiques. — 8°. 192 S. fr. 5. Avec 73 figures dans le texte.

Hamel, H. Art et Critique. Ire série. Paris, libr. Lemerre. — 18°. 324 p. fr. 3,50.

Henderson, W. J. What is good music? London, Murray. — 8°. 220 p. 5 s.

Hertwig, A. Ernst v. Wolzogen's Ueberbrettl in Wort u. Bild. Berlin, Edelheim. — schmal gr. 8°. ℳ 1.

Jaell, Marie. La música y la psicofisiología [Aus dem Französischen ins Spanische übersetzt von Josefa Llorét de Ballenilla.] Madrid. Imprenta del Cuerpo de Administración Militar. — 8°. 175 p. 4,50 Pes.

Indy, Vincent d'. Une école de musique répondant aux besoins modernes. s. vorigen Jahrgang S. 90.

Kewitsch, Theodor.* Wegweiser. Vermächtnis an die deutschen Militär-Musikmeister u. deren Freunde. Berlin, W. 30. Selbstverlag. — 8°. 49 S.

Kjellén. Rudolf. Die Sängerfahrt nach Paris. 1900. Im Auftrage der Sänger geschildert. [Schwed. Text.] Göteborg, Wettergren & Kerber. — 8°. 245+XXIII S. Kr. 3,50.

Le Blond, M. Le Théâtre héroique et social, conference prononcée au Collège d'esthétique moderne (Saint-Amand) impr. Pivoteau. Paris, libr. Stock. — 18°. 24 p. 50 c.

Lenz, W. Stumme Musikanten oder Wunder der Insektenwelt. Unterhaltende und belehr. Abhandlungen üb. Lautäusserungen, Töne u. Stimmen der Insekten. 3-6 Bdchn. Essen, H. L. Geck. — 8°. à ℳ 0,50.

Losinsky, Eug. Das wahre Christenthum als Feind v. Kunst u. Wissenschaft. An den Werken der Schriftsteller des XIX. Jahrhunderts dargelegt. Berlin, Buchh. Vorwärts. — 8°. 16 S. ℳ 0,15.

Lange, Konr. Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realist. Kunstlehre. 2 Bde. Berlin, G. Grote. — gr. 8°. XVI, 405 u. 405 S. ℳ 12.

Liger, Léon. La Protection des enfants employés dans les professions ambulantes et théâtrales. (thèse.) Paris, A. Rousseau. — 8°. 132 p.

Lipps, Theodor.* Von der Form der ästhetischen Apperception. Halle (1902) M. Niemeyer. — gr. 8°. 70 S. ℳ 2.

Lüer, H. Die Entwicklung in der Kunst. Ein Erklärungsversuch. Strassburg, J. H. E. Heitz. — 8°. 71 S. ℳ 1,50.

Maquet, Henri. Sur l'application du règlement des grands concours dits prix de Rome. Bruxelles, Hayez. — 8°. 3 p.

Mey, Curt. Die Musik als tönende Weltidee. Versuch einer Metaphysik der Musik. 1. Tl.: Die metaphys. Urgesetze d. Melodik. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. X, 398 S. ℳ 10.

Mitteilungen des Vereins zur Hebung der Leipziger Theaterzustände, No. 4. Leipzig, G. Wigand. — gr. 8°. à ℳ 0,20.

Minnigerode, von (?). Ueber chinesisches Theater. 2. [Titel-] Aufl. Oldenburg, Schulze. — gr. 8°. 47 S. ℳ 0,80.

Moeller-Bruck, A. Das Variété. Berlin, J. Bard.

Moos, P.* Moderne Musikaesthetik in Deutschland. Leipzig (1902), H. Seemann Nachf. — gr. 8°. VI, 455 S. ℳ 10.

Möbius, P. J. Ueber Kunst und Künstler. Leipzig, J. A. Barth. — 8°. VII, 296 S. mit 10 Abbildungen auf 7 Tafeln. ℳ 7.

Nyblom, Knut. Die Pariser Reise der Upsalasänger 1900. Erinnerungen. 3. Aufl. [Schwedischer Text.] Stockholm, Tullberg. — 8°. 182 S. Kr. 2.

Oeser, M. Aus der Kunststadt Karl Theodors. Heimatliche Studien über das Kunstleben Mannheims. Mannheim, J. Bensheimer. — ℳ 3.

Padovan, Adolfo. Cos' è il genio? Conferenza. Milano, Ulrico Hoepli. — 16°. 64 p. L. 1,50.

Plass, Ludw. Die deutsche orchestrale Tonkunst in Gefahr. Eine Denkschrift. Fachmännische Besprechg. sämtl. Orchester-Instrumente, nebst einer Beleuchtung der Ursachen des allgem. Niederganges des Orchester-Musiker-Standes. Berlin, A. Parrhysius. — 12°. 38 S. ℳ 0,30.

Polak, Benoit H. Het dansen, inhoudende een kort overzicht van bovengenoemde Kunst, vanaf de vroegste tijden tot op heden . . . . met eenige teekenvoorbeelden voor het plaatsen der voeten in de 5 positiën. Helder, C. de Boer jun. — 8°. f. 0,90.

Rapport du comité d'installation du musée rétrospectif de la classe 13 [Librairie, Editions musicales, Reliure (matériel et produits), Journaux, Affiches] à l'Exposition universelle internationale de 1900. Saint-Cloud, imp. Belin frères. — gr. 8°. 143 p. avec grav.

Reich, Emil. Kunst und Moral. Eine ästhet. Untersuchung. Wien, Manz. — gr. 8°. VIII, 248 S. ℳ 4,40.

Ritter, Herm. Ueber die materielle und soziale Lage des Orchestermusikers. Ein Mahnruf an Eltern, Vormünder, Erzieher. München, M. Poessl. — gr. 8°. 39 S. ℳ 0,60.

Reinecker, Fritz. Ueber Vogel- u. Menschengesang. Kritische Stimmen unter Anlehng. an Dr. Voigts „Excursionsbuch". Königsberg, Braun & Weber. — gr. 8°. 41 S. ℳ 1.

De Rey-Pailhade, E. Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. Paris, Delagrave. — 18°. 100 S.

Rosellini, Ermanno. Natura ed arte: studio storico-estetico-critico. 2a ediz. Terni, stab. tip. Alterocca. — 16°. p. 112.

Röthig, Bruno. Von Kontinent zu Kontinente. Ein „Soli Deo Gloria". Denkschrift über die Konzertreise des Leipziger Solo-Quartetts f. ev. Kirchengesang nach Russland, Deutschland u. den Vereinigten Staaten Amerikas im Spätherbst 1900. Leipzig, Buchh. des Vereinshauses. — 8°. V, 251 S. ℳ 2,50.

Schneider, Mlle J. Conférence sur les organistes aveugles. Moulins, impr. Crépin-Leblond. — 18°. 21 p.

Sibmacher Zijnen, W. N. F. Over muzikale Kritiek. Open brief aan den heer C. H. Coster to Arnhem. Rotterdam, W. F. Lichtenauer. — 8°. 12 p. fr. 0,15.

Sievers, Ed. Ueber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. Leipzig, A. Edelmann. — Progr. gr. 4°. (S. 17—39.) ℳ 1,20.

Strecker, Rhard. Der ästhetische Genuss. Giessen, J. Ricker in Komm. — gr. 8°. 87 S. ℳ 1,60.

Souriau, Paul. L'Imagination de l'artiste. Paris, Hachette et Co. — 16°. 292 p. fr. 3,50.

Spemann's goldenes Buch des Theaters. Berlin (1902), W. Spemann. — 8°. VIII, 770 S. mit Abbildungen u. Tafeln. ℳ 6.

Stumpf, C. u. K. L. Schaefer.* Tontabellen, enth. die Schwingungszahlen der 12-stuf. temperirten und der 25-stuf. enharmon. Leiter auf C innerhalb 10 Octaven in 3 Stimmgn. [Aus: „Beitr. z. Akustik u. Musikwiss.] Leipzig, J. A. Barth. — gr. 8°. III, 10 S. mit 9 Tab. ℳ 2,50.

Sutherland, George. Twentieth Century Inventions, a Forecast. [Diese Prophezeihungen betreffen auch musikal. Dinge.] London, Longmans Green & Co. — 8°. 286 p.

Thode, Henry. Kunst, Religion u. Kultur. Ansprache an die Heidelberger Studentenschaft. Heidelberg, C. Winter. — gr. 8°. III, 15 S. ℳ 0,60.

Tabanelli, N. Il Codice del Teatro. Milano, Hoepli. — L. 3. [Es handelt sich um juristische Fragen.]

Taine, H. Philosophie de l'art. Paris, Hachette et Co. 2 vol. — 16°. T. 1er II, 298 p. T. 2me 2+366 p. fr. 3,50 le volume.

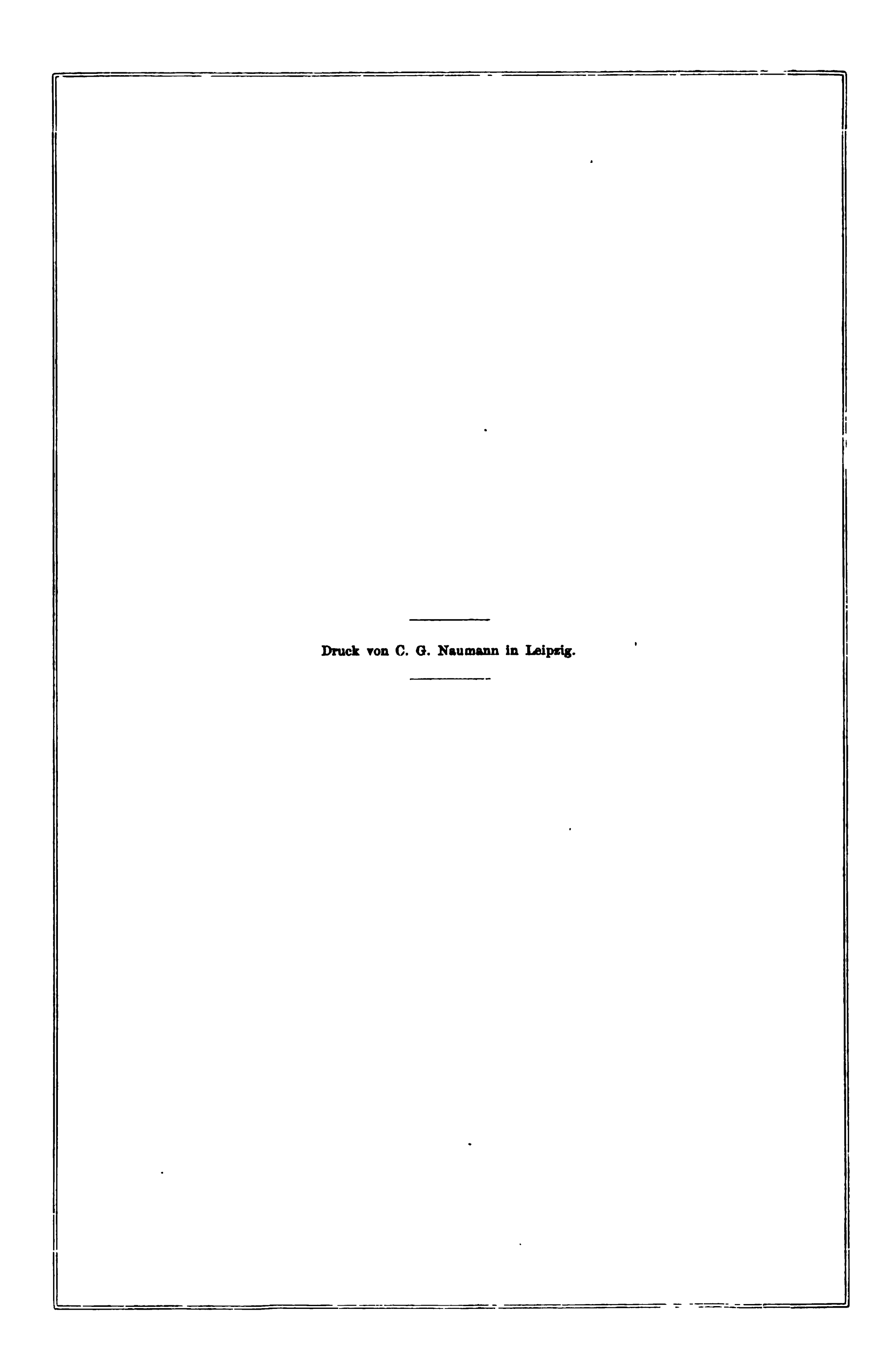
Vercoutre, A. T. Un problème littéraire résolu. Origine et Genèse de la légende du Saint-Graal. Paris, Leroux. — 8°. 24 p.

Volkmann, Ludwig. Naturprodukt und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens. Dresden (1902), G. Kühtmann. — gr. 4°. 119 S. mit Abbildgn. u. 32 Taf. ℳ 6.

Wolff, Fritz. Verantwortung und Kunstkritik. Leipzig, E. Diederichs. — 8°. 39 S. ℳ 0,50.

Wolff, K. Erinnerungen an die Wiener Reise des Kölner Männergesang-Vereins im April 1901. Köln, Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei. — gr. 8°. V, 85 S. mit 2 Bildern. ℳ 1,50.

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.




Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1902.

Neunter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1903.




Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1902.

Neunter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1903.

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.



Jahresbericht.

Die Musikbibliothek Peters wurde im verflossenen Jahre, dem neunten ihres Bestehens, von 3651 Personen benutzt (1901: 3803), die zusammen 9079 Werke (1901: 9827) und zwar: 5540 theoretische (1901: 5865) und 3539 praktische (1901: 3962) verlangten. Sie war an 273 Tagen geöffnet, so daß sich ein täglicher Durchschnitt von reichlich 13 Personen ergibt, eine Zahl, die sich jedoch wesentlich erhöhen würde, wenn in der Statistik auch diejenigen berücksichtigt worden wären, die nur von den im Lesezimmer aufliegenden Zeitungen Kenntnis nahmen oder die Handbibliothek einsahen. Die Mehrzahl der Besucher rekrutierte sich wie im voraufgegangenen Jahre aus Studierenden der Universität. Rege beteiligte sich auch die Leipziger Lehrerschaft. Die praktischen Musiker dagegen standen erst in dritter Linie.

Die Neuerwerbungen in der theoretischen Abteilung, soweit sie sich auf die Erscheinungen des Jahres 1902 beziehen, sind an bekannter Stelle mit dem üblichen * versehen worden. Von den sonstigen hierhin gehörenden Neuanschaffungen mögen kurz erwähnt sein: [Jean-le-Rond d'Alembert]: Élémens de Musique. Paris-Lyon 1759; Bemetzrieder: Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie. Paris 1771; Gennaro Catalisano: Grammatica-Armonica Fisico-Matematica. Roma 1781; J. A. Hiller: Ueber Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786; die Originaltexte zu G. A. Bernabei's verschollener Oper „Enea in Italia", die im Januar 1679 [in München] zur Aufführung gelangte, und zu den von Gluck komponierten Festmusiken „Le Feste d'Apollo", die der Meister bei den Vermählungsfeierlichkeiten am fürstlichen Hofe zu Parma 1769 persönlich leitete.

Wertvolle Zugänge erhielt der Bestand der älteren praktischen Musik durch den Ankauf eines musikalischen Nachlasses, zu dem eine Reihe von Musikalien gehörten, die einst Eigentum des bekannten Bach-Schülers, Johann

Christian Kittel, gewesen waren. Raumrücksichten verbieten einen zusammenhängenden Bericht — er soll später an anderer Stelle erstattet werden. Hier mögen nur einige der wertvollsten Stücke dieses Nachlasses, der aus Manuskripten und Originalausgaben zumeist aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts besteht, Platz finden. Manuskripte: Das neue Erfurter Gesangbuch mit Bässen von Kittel, zweistimmig, die Melodien mit Continuo; dasselbe vierstimmig, in erweiterter Form (mit autographischen Zusätzen), und zahlreiche Kopien J. S. Bachscher Kompositionen, darunter drei bisher noch nicht veröffentlichte Fugen, deren Echtheit allerdings fraglich ist. Unter den Originalausgaben ragen hervor: Joh. Gottfried Walt[h]er: Musicalische Vorstellung zwey Evangelischer Gesänge/ nemlich: Meinen Jesum laß ich nicht (6 Verse) und Jesu meine Freude (10 Partiten). Erfurt bey Ludwig Dreßler. Anno MDCCXII d. 30. Sept. (Hiernach sind die Daten in Gerbers Lexikon 1792 zu korrigieren.) J. S. Bach „Musicalisches Opfer“ 1747 und die sogenannten Schüblerschen „Sechs Chorale“, deren Originalausgabe nach Rust (Vorrede zum 25. Band 2. Lieferung der Gesamtausgabe) zu den größten Seltenheiten gehört. Weiter mögen genannt sein: Giuseppe Haydn Op. XXX. „Sei Sonate per il Clavicembalo, o Forte Piano“, das erste Werk, das der Meister bei Artaria in Wien verlegte. Letzterer widmete es den beiden Geschwistern Caterina (!) e Marianna d'Auenbrugger. (C. F. Pohl beschreibt das Werk ausführlich [Haydn, II. S. 172], irrt aber in der Dedikation); ferner: die Orchesterstimmen zu Mozarts Klavierkonzerten im Originaltypendruck; die Partituren von: J. Christoph Fr. Bach „Die Amerikanerinn“ ein lyrisches Gemählde vom Herrn von Gerstenberg, Riga 1776; Cimarosa: L'impresario in angustie; de Propiac: Les trois déesses rivales ou Le double jugement de Pâris; und schließlich Breitkopfs „Terpsichŏre, im Clavierauszuge“, nur um festzustellen, daß das Werk tatsächlich aus der Feder C. G. Breitkopfs stammt.

An Partituren aus dem modernen Konzertleben wurden angeschafft: E. d'Albert, op. 20 „Violoncell-Konzert“, S. v. Hausegger „Barbarossa“, G. Mahler „3. Symphonie“, H. Wolf „Elfenlied“. Die Reihe der Brucknerschen Symphonien wurde durch die vierte „romantische“ ergänzt. Die Opernbibliothek wurde bereichert durch die Partitur von J. Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“ und die Klavier-Auszüge: E. d'Albert „Kain“ und „Die Abreise“, Charpentier „Louise“, Puccini „Tosca“, R. Strauß „Feuersnot“. In ähnlicher Weise wurden auch die übrigen Fächer durch die Anschaffung der markantesten Erscheinungen erweitert.

Zum Schlusse möge das übliche Verzeichnis der am meisten verlangten Werke folgen, das, namentlich in seinem ersten Teile, wesentlich anders geartet ist als das vorjährige.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Garcia, M.	Schule des Gesanges	84
	Monatshefte für Musikgeschichte	66
	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	64
Schmidt, Friedr.	Grosse Gesangsschule für Deutschland	52
	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	49
	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	37
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	36
Goldschmidt, H.	Handbuch der deutschen Gesangspädagogik	35
Ramann, L.	Franz Liszt	35
Müller-Brunow	Tonbildung oder Gesangunterricht?	34
Ambros, Aug. W.	Geschichte der Musik	33
Merkel, Carl L.	Der Kehlkopf oder die Erkenntniss und Behandlung des menschlichen Stimmorgans	33
Stockhausen, Jul.	Gesangsmethode	30
Gerber, Ernst Ludw.	Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler	28
Quantz, Joh. J.	Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	26
Riemann, H.	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	26
Mandl, L.	Die Gesundheitslehre der Stimme in Sprache und Gesang	25
Hiller, Joh. Ad.	Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit	24
Hofmann, Rich.	Praktische Instrumentationslehre	24
Nietzsche, Fr.	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	24
Spitta, Ph.	Johann Sebastian Bach	24
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	23
Tosi, Pierfranc.	Anleitung zur Singkunst	23
Dommer, Arrey v.	Handbuch der Musikgeschichte	22
Gevaert, Fr. Aug.	Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité	22
Liszt, Franz	Gesammelte Schriften	22

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Merkel, Carl L. . . .	Physiologie der menschlichen Sprache	21
Walther, Joh. G. . .	Musikalisches Lexicon	21
Bellermann, H. . . .	Der Contrapunkt	20
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften	20
(Breitkopf)	Musikalien-Verzeichnisse aus den Jahren 1760—80	19
Kade, Otto	Die Musikalien-Sammlung des grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses	19
Sittard, Jos.	Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe	19
Winterfeld, C. v. . .	Johannes Gabrieli und sein Zeitalter	18
Guttmann, Osk. . . .	Gymnastik der Stimme	17
Reimann, Heinr. . .	Johannes Brahms	17
Breslaur, Emil . . .	Methodik des Klavier-Unterrichts	16
Chrysander, Fr. . .	G. F. Händel	16
Prosniz, A.	Grundriss der allgemeinen Musiklehre	16
Riemann, H.	Studien zur Geschichte der Notenschrift	16
Sittard, Jos.	Compendium der Geschichte der Kirchenmusik .	16
Becker, Carl Ferd. .	Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur	15
Bellermann, H. . . .	Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts	15
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	15
Eitner u. **Kade** . . .	Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden	15
Glasenapp, C. Fr. . .	Das Leben Richard Wagner's	15
Haberl, Fr. Xav. . .	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	15
Merkel, Carl L. . . .	Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprach-Organs	15
Wasielewski, W. J. v.	Die Violine und ihre Meister	15
Winterfeld, C. v. . .	Der evangelische Kirchengesang	15
(Breitkopf)	Supplemento I. II. dei Catalogi delle sinfonie, partite, overture . . . Lipsia 1766—1767 . .	14
Fleischer, O.	Neumen-Studien	14
Fürstenau, Mor. . .	Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden	14
Hey, Jul.	Deutscher Gesangs-Unterricht	14
Hofmeister, Fr. . . .	Verzeichniss sämmtl. im Jahre 1852—1901 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien	14

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Kneschke, Emil . .	Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig	14
Chrysander, Friedr. .	Jahrbücher für musikalische Wissenschaft	13
Kretzschmar, Herm.	Sachsen in der Musikgeschichte	13
Riemann, H.	Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900)	13
Riemann, H.	Grosse Kompositionslehre	13
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	13
Schlecht, Raym. . .	Geschichte der Kirchenmusik	13
Stumpf, C.	Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft . .	13
(Walther)	Die Musikalien der grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt	13
Wasielewski, W. J. v.	Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts	13
Wichmann, H. . . .	Gesammelte Aufsätze	13
Bohn, Emil	Bibliographie der Musik-Druckwerke in Breslau .	12
Eitner, Rob.	Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin	12
Jadassohn, S.	Lehrbuch der Instrumentation	12
Kastner, E.	Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser . .	12
Köstlin, Heinr. A. .	Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik	12
Praeger, Ferd. . . .	Wagner, wie ich ihn kannte	12
Riemann, H.	Geschichte der Musiktheorie	12
Thouret, G.	Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek zu Berlin	12
Berlioz, Hector . . .	Instrumentationslehre	11
Billroth, Theod. . .	Wer ist musikalisch?	11
Bock, Alfr.	Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik	11
Bossert, G.	Die Hofkantorei unter den Herzögen Christoph und Ludwig von Württemberg	11
Burney, Carl	Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien	11
Kalischer, Alfr. C. .	Gotthold Ephraim Lessing als Musik-Aesthetiker	11
[Lobe, J. C.]	Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler	11
Mantuani, Jos. . . .	Tabulae Codicum manu scriptorum . . . in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum . .	11
Nagel, W.	Geschichte der Musik in England	11
Vogel, Emil	Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel	11

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Vollhardt, R.	Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen	11
Bischoff, Kasp. J. .	Harmonie-Lehre	10
. . . .	Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt	10
Jadassohn, S.	Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts	10
Kretzschmar, Herm.	Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's	10
Lamprecht, K.	Zur jüngsten deutschen Vergangenheit	10
Riemann, H.	Notenschrift und Notendruck (Festschrift der Firma C. G. Röder)	10
Weingartner, Fel. . .	Ueber das Dirigiren	10
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft .	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Strauss, Joh.	Fledermaus, Partitur	35
Strauss, Rich. . . .	Tod und Verklärung, Partitur	35
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	29
Flotow, Fr. v. . . .	Martha, Partitur	26
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	25
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Klavier-Auszug	25
Offenbach, Jac. . . .	Les Contes d'Hoffmann, Klavier-Auszug	23
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	23
Wagner, Rich. . . .	Rheingold, Partitur	23
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Bd. I u. II	22
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Klavier-Auszug	22
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Partitur	20
Händel, G. Fr. . . .	Instrumental-Concerte, Gesamt-Ausgabe. 21. Lief.	19
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Klavier-Auszug	19
Bizet, G.	Carmen, Klavier-Auszug	18
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Klavier-Auszug	18
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Klavier-Auszug	18
Bizet, G.	Carmen, Partitur	17
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug	17



Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	17
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Partitur	16
Strauss, Joh.	Die Fledermaus, Klavier-Auszug	15
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	15
Corelli, A.	Op. 6. Concerti grossi	14
Strauss, Rich. . . .	„Also sprach Zarathustra“, Partitur	14
Wagner, Rich. . . .	Rienzi, Partitur	14
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	14
Bach, Joh. Seb. . . .	Kirchen-Cantaten, Gesamt-Ausgabe, Band I . . .	13
Verdi, G.	Il Trovatore, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Das Rheingold, Klavier-Auszug	13
Grieg, Edv.	Op. 46. Orchestersuite aus der Musik zu „Peer-Gynt“, Partitur	12
Händel, G. Fr. . . .	12 Grosse Concerte, Gesamt-Ausgabe (30. Lieferung)	12
Jones, Sidney	Die Geisha, Klavier-Auszug	12
Bach, Joh. Seb. . . .	Zweites Violinconcert, Partitur (Peters)	11
Bach, Joh. Seb. . . .	Klavierwerke, Gesamt-Ausgabe, Band XLII . . .	11
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band I . .	11
Reger, Max	Op. 46. Phantasie und Fuge für Orgel, B-A-C-H	11
Reimann, H.	Internationales Volksliederbuch	11
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie Nr. 3, Partitur	10
Brahms, Joh.	Op. 45. Ein deutsches Requiem, Partitur . . .	10
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie (Nr. 1) C moll, Partitur . .	10
Brahms, Joh.	Op. 98. Vierte Symphonie (E moll), Partitur . .	10
Brahms, Joh.	Elf Choral-Vorspiele [Nachgelassenes Werk] Op. 112	10
Leoncavallo, R. . . .	Pagliazzi (Bajazzo), Partitur	10
Reger, Max	Op. 59. Orgelstücke	10
Strauss, Rich. . . .	Ein Heldenleben, Partitur	10
Wolf, Hugo	Gedichte von Eduard Mörike	10
Zumsteeg, J. R. . .	Kleine Balladen und Lieder	10

Leipzig, im Februar 1903.

C. F. Peters. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Buxtehude — Händel — Bach.

Von

Max Seiffert.

Der erste Schritt in die Welt hinaus führte Händel nach der Opernstadt Hamburg, wo ihm Mattheson seine nützliche, wenn auch unerbetene Protektion sogleich zuwandte. Händel hatte eben Zachaus gründliche Schule durchgemacht und sich eine vielversprechende instrumentale Virtuosität angeeignet; „er war starck auf der Orgel: stärcker, als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore". Was könnte für solchen jungen Künstler, mochte sich Mattheson denken, willkommener sein als die Erlangung eines ehrenvollen und einträglichen Organistenpostens? Die Gelegenheit dazu bot sich bald und nahe genug. In Lübeck begann man sich nach einem geeigneten Nachfolger für Dietrich Buxtehude, den 68jährigen Organisten an St. Marien, umzusehen; hier wenn möglich Händel anzubringen, schien Mattheson nach allen Seiten passend. Am 17. August 1703, einem Freitage, fuhren beide in der lustigen Gesellschaft eines Taubenhändlers mit der Post ab, die Zeit unterwegs sich mit Ausarbeitung von Doppelfugen aus dem Kopf verkürzend. In Lübeck bespielten sie nun um die Wette bei den vornehmen Familien und in den Kirchen die Klaviere und Orgeln, hörten auch, am Sonntag natürlich, Buxtehudes Orgelspiel „mit würdiger Aufmerksamkeit" zu. Aber da die Bedingung, die älteste Tochter zu heiraten, doch ein zu ungleiches Verhältnis für Händel ergeben hätte, sein ganzes Sinnen zudem schon auf anderes als das Los eines Organisten gerichtet war, so ließ er, wahrscheinlich sehr zur Verstimmung Matthesons, mit der Braut zugleich den Posten fahren. „Nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten", aber unverrichteter Dinge verabschiedeten sich die beiden nach Hamburg. Ihr Aufenthalt mag längstens acht Tage gedauert haben.

Zwei Jahre später wurde Lübeck wiederum Buxtehudes wegen das Ziel eines jungen Musikers, Seb. Bachs. Aber wie so ganz anders gestaltete sich der Verlauf seiner Reise! Die instrumentale Seite der Kunst und zwar in der gediegenen, jedoch nur im Kleinen grossen Richtung eines Pachelbel war auch bei Bach der Ausgangspunkt der Entwickelung gewesen. Die früh erworbene Fertigkeit im Bunde mit einem guten Zufall führte ihn aus der thüringischen Heimat nach Lüneburg, wo er zuerst die großzügigere Eigenart norddeutscher Meister wie Reinken, Böhm u. a. kennen lernte. Die künstlerischen Erfahrungen und Anregungen, die hier den jungen Kopf erfüllten, wurden entscheidend

für die Richtung des ganzen ferneren Lebens. Zwei Jahre der Muße, diesen ersten Ansturm neuer Ideen in sich zu verarbeiten, gewährte bald eine ehrenvolle Anstellung als Organist in Arnstadt, dann ließ ihm jedoch die Sehnsucht keine Ruhe mehr, den nordischen Kraftquell nochmals aufzusuchen. Ende Oktober 1705 nahm er auf vier Wochen Urlaub und begab sich zu Fuß auf den fünfzig Meilen langen Weg nach Lübeck, „vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen", gerade rechtzeitig zum Beginn der berühmten und diesmal besonders prächtigen „Abendmusiken" eintreffend. Einen Chronisten von Matthesonscher Geschwätzigkeit hat Bachs Aufenthalt in Lübeck leider nicht gefunden, der es uns ausmalte, was ihn alles hier besonders fesselte. Genug, erst Ende Februar 1706, nachdem aus vier Wochen sechzehn geworden waren, stellte er sich zu seinen Amtsobliegenheiten in Arnstadt wieder ein.

Daß das Interesse, welches der Hauptfigur in dieser merkwürdigen Lebensparallele Händels und Bachs entgegengebracht wurde, durch das Vorhandensein hervorragender Künstlereigenschaften begründet war, dafür hat Spittas Gesamtausgabe der Orgelkompositionen Buxtehudes nach einer und wohl der wichtigsten Seite hin vollgültigen Beweis erbracht. Die Lücke, die seitdem nach anderen Seiten hin in unserer unmittelbaren Kenntnis der Werke des alten Meisters bestehen geblieben war, füllen nun zwei eben erscheinende Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst" aus, indem sie uns fast den ganzen Bestand von Buxtehudes Kammermusik (Stiehl) und eine Auswahl seiner Kirchenkantaten (Seiffert) bescheren. Von neuem regen sie zur Untersuchung an, Art und Umfang der geistigen Beziehungen unserer Altklassiker zu Buxtehude festzustellen und nachzuprüfen, ob die Ergebnisse von Spittas feinsinnigen Analysen den erheblichen Neuforschungen gegenüber[1]) noch stichhaltig, ob sie zu erweitern oder etwa zu modifizieren sind. Diese Untersuchung auf allen Schaffensgebieten Buxtehudes durchzuführen, kann von den folgenden Zeilen natürlich nicht erwartet werden; wollen sie doch nur ein bescheidener Beitrag sein zur allgemeinen Verständigung über den Hauptpunkt der ganzen Untersuchung, nämlich das Wesen und die Bedeutung der Buxtehudischen Abendmusiken. —

Matthesons Ausspruch im „Vollkommenen Capellmeister" 1739: „Es fält mir ein, daß zu Lübeck um die Weyhnacht-Zeit gewisse Abendmusiken in der Kirche gemacht werden, und von einem Kinde handeln, dem die gantze Welt Zärtlichkeit und Liebe schuldig ist" hat bisher als klassisches Zeugnis für das ursprüngliche Wesen der Abendmusiken gegolten. Sehr mit Unrecht, wie ich meine. So wertvolle Berichte er über Hamburgische Musikzustände seiner und älterer Zeit geliefert hat, so nichtssagend ist der zitierte Satz von einem Manne, der Buxtehude selbst gekannt hat. Der Zufälligkeit des Be-

[1]) Wir verdanken sie in erster Linie C. Stiehl.

suches bei ihm entspricht die Oberflächlichkeit des Urteils. Als man in den fünfziger Jahren sich in Lübeck mit Hülfe öffentlicher Blätter bemühte, über die ältesten Zeiten der Abendmusiken genauere Zeugnisse zu erlangen, da fand derselbe Mattheson, dem sonst beim geringsten Anlasse die Feder in die Hand flog, kein Wort ausführlicher Belehrung. Ungleich bedeutsamer ist, was der Lübecker Kantor Kaspar Ruetz (1708—1755) in seinen „Widerlegten Vorurtheilen von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic" 1752 als Ergebnis interessierter Nachforschungen über den Ursprung der Abendmusiken mitteilt. Nach etwas langer, aber richtiger Widerlegung von Matthesons Satz lesen wir folgenden Bericht: „Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern kunte, daß in seiner Jugend diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Dieser Umstand giebt der Überlieferung, die man von dem Ursprunge der Abend-Music hat, einige Wahrscheinlichkeit. Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammlen, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürtzung, etwas auf der Orgel vorgespielet hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden, und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erstlich einige Violinen, und ferner auch Sänger darzu zu nehmen, biß endlich eine starcke Music daraus geworden. Damahls soll, laut Aussage jenes Mannes, der Lerm und das Geräusch bey der Music noch ärger gewesen seyn, als anjetzo. Welches eben der Bewegungs-Grund soll gewesen seyn, warum diese Musiken auf die zwey letzten Trinitatis-Sonntage, wie auch den andern, dritten und vierten Sonntag des Advents verleget worden. Wann also der erwähnten mündlichen Überlieferung zu glauben, so sind die Abend-Musicken von einem geringen Anfange zu einer solchen Größe gediehen."

Was Ruetz in vorsichtiger Zurückhaltung nur als wahrscheinlich hinstellt, wird für uns auf Grund weiterer geschichtlicher Zeugnisse zur Gewißheit. Zunächst sei darauf hingewiesen, daß einzelne Züge dieses Werdeprozesses auch in anderen norddeutschen Städten zu beobachten sind. Die reichen Kaufherren spielten ganz natürlich im Musikleben eine gewichtige Rolle. In Königsberg war der Stadtmusikus sogar von Amts wegen verpflichtet, „im Vorjahr und Sommer, wann die Börsenzeit ist, auf mancherley Instrumenten zu musiciren". In Hamburg machten sich durchreisende Virtuosen zuerst „bey den vornehmsten Kaufleuten an der Börse bekannt". Die Wahl des Donnerstages ergab sich vielleicht aus gewissen Börsengewohnheiten damaliger Zeit, die ich nicht kenne. Auffällig ist jedenfalls, daß das Hamburger Collegium musicum, welches ebenso der Initiative von reichen Kaufherren seine Entstehung verdankte, auch am Donnerstag tagte. Mehr als alles dies

entscheidend ist jedoch Buxtehudes eigene Erklärung in einem Briefe vom 28. Januar 1687, wonach „diese Abendmusique von den Commercijrenden Zunfften anfangs begehret worden“. In demselben Briefe erwähnt Buxtehude auch „die von alters her beliebte Collecte“, das Recht des Organisten, sich die Anerkennung für seine den kirchlichen Rahmen überschreitenden Anstrengungen und Leistungen zu Neujahr in klingender Münze zu holen.

Nun, da wir sicher wissen, daß die Abendmusiken aus der Organisten-Sitte des gelegentlichen Aufwartens hervorgegangen sind, können wir ihre allmähliche Entwickelung auch durch eine Reihe von Daten belegen. Als Buxtehudes Amtsvorgänger und Schwiegervater Franz Tunder 1641 sein Amt antrat, standen ihm von Instrumenten zur Verfügung 2 Cornette, 1 Violine, 1 Viola, 1 Violon, 1 Laute, 1 Posaune. Diese Kräfte nach Möglichkeit zu erweitern, war zunächst sein Bestreben; gleich 1642 finden sich Ausgaben verzeichnet für 2 Flöten, 1643 für 2 Trompeten und 2 Flöten. So und auf andere Weise brachte Tunder Mannigfaltigkeit in seine freien Orgelvorträge. Von einem schwedischen Sänger Franz de Minde erfahren wir, daß er in Lübeck mit Tunder bekannt wurde; es liegt nahe zu denken, daß er gelegentlich auch vor den Börsenherren sich hören ließ. Von größeren Aufführungen während Tunders Amtszeit verlautet allerdings nichts; die von ihm erhaltenen Kompositionen gehen über die Mittel der gewöhnlichen Kirchenmusik nirgends hinaus. Dieser bescheidene Rahmen genügte aber dem Tatendrange Buxtehudes nicht mehr, zumal er, wie mit Sicherheit vermutet werden darf, den für damalige Verhältnisse glänzenden und großartigen Aufführungen des Collegium musicum in Hamburg selbst beigewohnt hat, die ihm deutlich den Weg zu größerer Entfaltung zeigten. Seine erste Sorge im Amt, das er 1668 antrat, war die Vermehrung der Orgelchöre zur Unterbringung einer größeren Zahl von Mitwirkenden. Die Kirche ließ sich zur Anschaffung neuer Instrumente bewegen; der Rat verpflichtete (genau wie Hamburg) seine Musikanten, unentgeltlich bei den Abendmusiken mitzuwirken; für die Sänger sorgte sein Schwager, der Kantor an St. Marien, Samuel Franck. So gelangte Buxtehude, dem Hamburgs Vorbild gewiß der beste Bundesgenosse war, bei den Lübecker Patriziern Geneigtheit für seine Pläne zu erwecken, rasch zu einem ähnlichen, für damalige Zeit großartigen Resultat: gegebenenfalls konnte er mit einer Schar von 40 Spielern und Sängern auftreten. Jetzt war es natürlich kein Musizieren mehr zur Unterhaltung eines Publikums, das mit Geschäften im Kopf zu- und weglief, sondern ein ernsthaftes Kirchenkonzert. Durch seine Verlegung an den Schluß von den Nachmittags-Gottesdiensten der genannten Sonntage und durch seine neue Bezeichnung als „Abendmusik“ gab man der veränderten Bedeutung entsprechenden Ausdruck; an die alte Gewohnheit der Donnerstags-Musik erinnerte nur noch die „beliebte Collecte“. Daß der entscheidende Schritt zur Vergrößerung in der Tat erst durch Buxtehude getan wurde, bestätigt indirekt der Chronist Konrad von Hövelen (1666) durch sein

gänzliches Schweigen über die Abendmusiken. Ihre erste aktenmäßige Erwähnung erfolgt im Jahre 1673, wo die Ratsmusikanten verpflichtet werden; und 1693 gedenkt der Chronist Levemann besonders „der angenehmen Vocal- und Instrumental Abend-Music, so sonst nirgendwo geschieht[1]), jährlich von Martini bis Weihnacht, an 5 Sonntagen, die von dem Organisten Buxtehude als Direktor kunstreich und rühmlich praesentiret wird". —

Das Wesen der Abendmusiken beschreibt Ruetz mit folgenden Worten: „Sie sind nicht allein theatralisch, sondern sie sind ein vollkommnes *Drama per Musica* und es fehlet nichts weiter, als daß die Sänger agiren, so wäre es eine geistliche Opera. Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grunde gelegt, nach den Regeln der theatralischen Ticht-Kunst ausgeführet, und in 5 Handlungen abgetheilet, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführet werden". So zutreffend diese Definition für die Abendmusiken eines Schiefferdecker und Kuntzen, die Ruetz gut kannte, sein mag, so wenig darf man sie doch als Prinzip für Buxtehudes erste Versuche hinstellen. Von seinen Texten, welche er anfänglich nur in Abschriften und erst seit 1677 durch den Druck verbreitete, ist zwar nur ein ganz geringer Rest bis auf unsere Tage gekommen; die tatsächlichen Verhältnisse läßt dieser indessen doch deutlich erkennen.

Der älteste Abendmusik-Text vom Jahre 1678 (Upsala) ist betitelt: „Die Hochzeit des Lammes und die Freuden-volle Einholung der Braut zu derselben in den 5 klugen und die Außschließung der Gottlosen von derselben in den 5 thörichten Jungfrauen . . . . in der gewöhnlichen Zeit der Abend-Musik am 2. und 3. Advents-Sonntage von 4 biß 5 Uhr vorgestellet". Den Hauptstoff entnimmt der Textdichter dem Evangelium des 27. Sonntages n. Trin. von den zehn Jungfrauen, daran angliedernd verwandte Stellen hauptsächlich aus dem Hohenlied von der Kirche als der Braut Christi; den Höhepunkt stellt das Erscheinen Christi dar, sein Gericht über die törichten Jungfrauen und der Jubel der Seligen. Neben den törichten und klugen Jungfrauen treten demgemäß Christus, Engel und die Kirche als Personen auf. Der Text selbst nimmt sich bunt genug aus: freie geistliche, strophische Dichtung, Bibelstellen und Choralstrophen wechseln fortwährend mit einander. Einige kleine Proben mögen dies veranschaulichen:

Die Kirche. Wie bin ich doch so herzlich froh,
(Sopr. con 3 Viol.) daß mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende.
[Wie schön leucht' uns der Morgenstern, Str. 7.]

Jesus. In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen, und ich will wieder
(Basso). kommen, und euch zu mir nehmen, auf daß ihr seid, wo ich bin.
(Ev. Joh. 14, 2—3.)

[1]) Das Hamburger Collegium musicum war inzwischen (1674) eingegangen.

Die Kirche. Er wird mich doch zu seinem Preis
aufheben in das Paradeis,
des klopf ich in die Hände.

Jesus. Ich komme bald. (Off. Joh. 22, 20.)

Die Kirche. Amen, Amen,
komm, du schöne Freuden-Krone,
bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

— und weiterhin:

Himmlischer Chor. Gloria sei dir gesungen etc.
[Str. 3 von „Wachet auf, ruft uns"]

5 voci. Wonne, Wonne über Wonne!
Gottes Lamm ist unsre Sonne.
Freude, Freud ohn alles Leiden,
Nichtes kann von Gott uns scheiden.

Die Thörichten. Herr, thue uns auff. (Matth. 25, 11.)
(2 Alti)

Christus. Ich kenne euch nicht. (ib. v. 12.)

Die Thörichten. Gedenke Herr an deine Barmherzigkeit und an deine Güte, die von der Welt her gewesen ist. (Ps. 25, 6.)

Christus. Ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Bist du doch unser Vater (Jes. 62, 16); thue uns auf.

Christus. Ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Sind wir doch Glieder deines Leibes, von deinem Fleisch und deinem Gebein (Eph. 5, 30). Herr thue uns auf.

Christus. Warlich ich sage euch, ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Gieb uns die Thür-Hüter-Stelle!

Christus. Ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Laß uns nur dein Hündelein sein, ja, geringste Würmelein.

Christus. Ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Weh! wir müssen zu der Hölle!
Ach ein Tröpflein deiner Huld!

Christus. Ich kenne euch nicht.

Die Thörichten. Du bezahltest unsre Schuld!

Christus. Warlich ich sage euch, ich kenne euch nicht, gehet von mir, ihr Verfluchten.

Die gleiche Rücksicht auf den Charakter der kirchlichen Festzeit bekundet die Wahl der Texte zu den Abendmusiken 1683. Leider wissen wir nur ihre Titel: „Himmlische Seelen-Lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unsers Heylandes *Jesu Christi*" und „Das allerschröcklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit, gesprächsweiße vorgestellet". Frei von dieser Rücksicht st dagegen die Abendmusik des Jahres 1688 „vom verlohrenen Sohn".

Was die bisherigen Textbücher versagten, gewährt endlich das vom Jahre 1700: einen Überblick über alle fünf Sonntage. Am 23. n. Trin. gelangte zur Aufführung „Lob- und Danck-Lied wegen dem behaltenen Frieden in der Nachbarschafft" — am 24. n. Trin. „Dancklied nach überstandener Krankheit" — am 2. Advent „Weltverachtung (Himmelsbetrachtung)"

— am 3. Advent „Jerusalem du hochgebaute Stadt“ — am 4. Advent „wird das zu Anfang dieses 1700. Jahres praesentirte Jubiläum oder Hundertjähriges Gedicht nochmals wiederholet“. Vom letzten Sonntag steht kein Text da; er war ja seit Neujahr gedruckt in aller Händen. Die Stücke der übrigen Sonntage sind zu unserer Überraschung nichts anderes als einfache Kantaten, die in der formalen Gestalt noch dazu völlig gleich geraten sind. Das Schema des ersten sagt also schon genug: nach einleitender Instrumentalsonate folgt als erster Hauptteil ein Hallelujah mit Trompeten und Pauken; sechs Verse einer Textkombination von Psalm 96 und 98 bilden den solistischen Mittelteil; die vier Strophen des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ beschließen das Werk.

Das letzte uns bekannte Buxtehudische Textbuch gehört zufällig zur Abendmusik des Jahres 1705; es beansprucht doppeltes Interesse, da unter den damaligen Zuhörern sich Seb. Bach befand. Der Titel lautet: „Castrum Doloris, dero in Gott Ruhenden . . . Majestäten Leopold dem Ersten, zum Glorwürdigsten Andenken“ (Lübeck). Am folgenden Sonntag wurde als Gegenstück „Templum honoris dem regierenden Keyser Josepho I“ aufgeführt, doch davon hat sich das Textbuch nicht erhalten. Die erste Gedächtnisfeier fand unter großem äußeren Pomp statt. Der Andrang der Lübecker zu dieser Feier war demgemäß so groß, daß zur Aufrechterhaltung der Ordnung „2 Corporale und 18 Gemeine“ aufgeboten wurden. Nach einem „starcken traurigen Lamento“ beginnt der „Chor der Music“ mit einem Strophenlied. Alsdann treten nacheinander personifiziert auf „Das Gerüchte“, „Die Gottesfurcht“, „Die Gerechtigkeit“, „Die Gnade“, „Die Wissenschaften“, je nach ihrem Standpunkt in Recitativen und strophischen Arien das Hinscheiden des Kaisers beklagend. Dazwischen läßt der Chor der Klageweiber sein *„Eheu! Vana Terrigenum sors“* und der ganze Chor einzelne Strophen des Chorals „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ ertönen. Ein Lamento in Chaconnenform mit Instrumenten und Glockenspiel unterbricht noch einmal den Gesang, dann erheben alle kurz nach einander ihre Stimmen, um zu verkünden, daß das Andenken des toten Kaisers lebendig bleiben wird, „worauff dieser Actus mit dem Choral: Nun laßt uns den Leib begraben etc. von allen Orgeln und Chören, darin die gantze Christliche Gemein mit einstimmet, gantz kläglich beschlossen wird“.

Die Einseitigkeit und Beschränktheit, die Matthesons Ausspruch den Abendmusiken beilegt, ist, wie diese kurze Betrachtung der Textreste zeigt, ebenso wenig berechtigt, als der große Rahmen, den ihnen Ruetz aufbaut, von der Praxis einer späteren Zeit aus rekonstruierend. Nicht der Weihnachtsgedanke allein erfüllte sie mit geistigem Inhalt, sondern überhaupt alles, was zur letzten Trinitatis- und Adventszeit das kirchliche Leben bewegt: die poetisch wie musikalisch gleich fruchtbare Vorstellung vom jüngsten Gericht, von der Vergänglichkeit alles Irdischen, von der himmlischen Seligkeit, von

der Vorbereitung auf die Ankunft des erwarteten Heilandes. Übrigens ist die für einen Musiker des 17. Jahrhunderts so begreifliche liturgische Fessel nicht stark genug, um das gelegentliche Eindringen andrer Stoffe ganz zu verhindern, die, obschon biblisch, streng genommen doch nicht hierher gehören, oder durch rein weltliche, patriotisch-politische Verhältnisse ausnahmsweise bedingt wurden. Andererseits war Buxtehude weit davon entfernt, in den Abendmusiken nur Oratorien — denn so übersetzen wir Ruetzens „geistliche Opera“ — aufzuführen; das Jahr 1700 mit seinen fünf einzelnen Kirchenkantaten liefert den sprechendsten Gegenbeweis. Und wenn er wirklich Oratorien brachte, „Die Hochzeit des Lammes“ und den „Verlorenen Sohn“, so füllte er mit ihnen nicht den ganzen Zyklus von fünf Abenden, wie es seine Nachfolger, denen geeignete Poeten zu Gebote standen, taten, sondern nur zwei oder drei; daneben blieb noch Raum für einzelne Kantaten. Vergessen wir auch nicht, daß die Solovorträge auf der Orgel, aus denen sich ja doch die Abendmusiken überhaupt entwickelt haben, gewiß dabei einen kleinen Platz wenigstens behielten.

Was für uns nun das Wichtigste wäre, die Musik jener Texte selbst vor Augen zu nehmen, darauf, scheint es, werden wir für immer die Hoffnung aufgeben müssen. Auch an den Stellen, wo alle Umstände endlich ein günstiges Resultat der Nachforschung hatten erwarten lassen, konnte Stiehls kundiger Blick nichts entdecken. So muß als letztes Mittel, von dem Inhalte der Abendmusiken eine klingende Vorstellung zu erlangen, versucht werden, die sonst erhaltenen Kompositionen Buxtehudes auf ihre etwaige Bestimmung zu den Abendmusiken hin zu prüfen. Und da ist die Lage für uns erfreulicherweise besonders günstig. Zu einigen zwanzig Vokalwerken Buxtehudes im Besitze der Lübecker Stadtbibliothek hat C. Stiehl in der Universitätsbibliothek zu Upsala etwa 120 hinzugefunden, wohin sie aus dem Besitze des mit Buxtehude eng befreundeten schwedischen Hofkapellmeisters Gustaf Düben gelangt waren. Diesen reichen Bestand von fast 150 Werken nach allen Seiten hin einer erschöpfenden kritischen Betrachtung zu unterwerfen und dabei besonders seine interessanten Beziehungen zu den Komponisten des Hamburger Collegium musicum und Tunder aufzudecken, bildet eine dankbare Aufgabe für sich, zu deren Übernahme sich hoffentlich bald eine Hand findet.

Die aus den Textbüchern gewonnenen Merkmale ermöglichen es leicht, aus der stattlichen Menge eine kleine Zahl von Werken herauszusondern, von denen man eine Verwendung für die Abendmusiken vermuten darf. Da ist zunächst eine Kantate „Erfreue dich Erde, du Himmel erschall'“, die geistliche Paraphrase einer ursprünglichen Hochzeitskomposition von 1681. Ein Tuttisatz und seine Wiederholung am Schluß umrahmen eine strophische Aria, mit deren vier Strophen „Die Freude“, „Der Friede“, „Die Gnade“ und „Die Wahrheit“ personifiziert werden. Hier begegnen wir abermals der

dreiteiligen Kantatenform, mit der übrigens der Hamburger Chr. Bernhard Buxtehude vorangegangen war, und erkennen auch die Hand des Dichters vom *Castrum Doloris* wieder. Für einige Stellen der Umdichtung hat dieser Varianten angegeben, so daß das Stück für Ostern wie für Weihnachten passend wurde. Ein anderes Werk, betitelt „Membra Jesu Nostri Patientis sanctissima humillima totius cordis devotione decantata“ und 1680 Buxtehudes Freund Gustaf Düben gewidmet, ist aus sieben einzelnen, dreiteiligen Kantaten zusammengesetzt (die Einzelüberschriften lauten: „Ad pedes, ad genua, ad manus, ad latus, ad pectus, ad cor, ad faciem) — also ein Kantatenzyklus, der über den Bedarf für die Abendmusiken eines Jahres noch hinausgeht. Daß das Ganze in einem Zuge für den liturgischen Rahmen des Gottesdienstes nicht geeignet war, ist klar. Die Trennung der Kantaten bei der Niederschrift der Stimmen scheint auch anzudeuten, daß eine Aufführung des zusammenhängenden Ganzen nicht stattgefunden hat. Immerhin eröffnet der Zusatz: „Pasch. aut per ogni tempo“ die Möglichkeit, daß einmal ein oder zwei Tage der Abendmusiken darauf verwendet wurden. Ein drittes Stück, die Komposition des 34. Psalms „Benedicam Dominum“, bietet Mittel auf, die das Maß der gewöhnlichen Kirchenmusik auffällig weit überschreiten: sechs Chöre treten konzertierend gegen einander auf (I. 2 Violini e Violon, II. 4 Clarini, Posauna e Bombarde, III. fünfstimmiger Chor, IV. 2 Cornetti e Fagotto, V. 3 Tromboni, VI. vierstimmiger Chor und Continuo). Als Datum, der Aufführung doch wohl, ist der zweite Weihnachtsfeiertag 1683 angegeben; aus eigenem Antriebe oder auf irgend welche andere Veranlassung hin muß also Buxtehude diesen außergewöhnlichen Aufwand für die Kirchenmusik gemacht haben, den sonst nur die Abendmusiken verstatteten. Was die dem Stück zuerst gezogene liturgische Schranke wieder aufhebt, ist auch hier der Zusatz „in omni tempore“.

So sehr die genannten drei Stücke in gewissen äußeren Zügen die Merkmale der Abendmusiken widerspiegeln, so muß man sich doch hüten, sie diesen ohne weiteres zuzurechnen. Denn das Wichtigste, was sie dazu wirklich qualifizieren würde, fehlt ihnen gerade: der eigentliche de tempore-Text. Ausgeprägt finden wir ihn nur bei vier Stücken, bei diesen aber deutlich. Sie sind es, die ich mit aller Bestimmtheit als Abendmusiken bezeichnen möchte.

„Eins bitte ich vom Herrn“, ein richtiges Adventsstück, beginnt mit einer Sonatina für 2 Flöten, 2 doppelt besetzte Violinen und Violon, die nach einem fugierenden Mittelsatz beider Violinen ohne Begleitung in ein echt Buxtehudisches Adagio und in den Anfang des folgenden ersten Hauptchores ausladet. Dieser, fünfstimmig über Psalm 27, 4 gesetzt, überrascht durch die Engführung des ersten Einsatzes und die Chorkoloraturen zu den Worten „zu schauen die schönen Gottesdienste“, indes der hohe Sopran den Orgelpunkt hält. Den Mittelteil bildet eine Aria „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange“, deren sieben Strophen abwechselnd von Solostimmen und vom

Chor homophon vorgetragen werden. Ihr Inhalt schildert die Sehnsucht nach Jesus, die Verderbtheit und Eitelkeit der Welt und schließt mit der Aufforderung „Allbereit schmücke dich, gläubige Seele, fülle die brennenden Lampen mit Öle“. Die Wiederholung des großen Eingangschores beschließt das Werk. — „Wie wird erneut, wie wird erfreut“ setzt mit einer Sinfonia ein, dann folgt ein 9 strophiges Gedicht über die Herrlichkeit der himmlischen Wonnen. Anfangs- und Schlußstrophe werden von zwei Chören vorgetragen, während die mittleren zwischen verschiedenen Solostimmen wechseln. Das Orchester ist reich und eigentümlich behandelt (3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Violinen und Violon, für den Generalbaß Cembalo und Orgel!). — „Ist es Recht“ hat eine Solobesetzung von 5 Stimmen und Streichquintett und ebenso starker Verdoppelung als Cappella; das Evangelium des 22. n. Trin. vom Zinsgroschen liegt als Text zu Grunde. Der erste Tutti-Chor behandelt die Frage der Jünger, Matth. 22, 17, welche durch eine 3 strophige Aria als Mittelteil weitläufiger paraphrasiert wird; das Schlußtutti bringt Jesu Antwort, Matth. 22, 21.

Diesen drei Kantaten ist endlich noch eine anzureihen, in der Buxtehude Wege geht, die durchaus seinem textlichen Verfahren in der „Hochzeit des Lammes“ entsprechen. Die musikalischen Elemente, die auf dem Boden der Generalbaß-Praxis während des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufgewachsen waren: die ein- und mehrstimmige Solomotette mit und ohne Instrumentalbegleitung, das Arioso (an Stelle des späteren Recitativs), die allerdings noch ziemlich unentwickelte da capo-Arie, die Aria als strophisches Lied für eine Solostimme oder Chor, die auf das Oratorium hinzielende Form des Dialogs, dazu Chorgesang, von homophoner Einfachheit bis zu mehrchörigem Glanz aufsteigend, endlich, aus der Orgelmusik entlehnt, verschiedene Arten der Choral-Bearbeitung — sie alle vereinigt er zu einem Ganzen in einer Weise, wie es von deutschen Künstlern vor ihm meines Wissens keiner versucht hat. Die gemeinte Kantate, „Ihr lieben Christen freut euch nun“ ist auch schon von Spitta (J. S. Bach I, S. 295) als Abendmusik zum 2. Advent erkannt und ausführlich besprochen worden. Sie handelt von der Wiederkunft Christi und beweist hierdurch wie durch die Aufwendung bedeutender Mittel (3 Violinen, 2 Bratschen, Violon, Fagott, 2 gedämpfte Trompeten, 3 Cornette, 3 Posaunen, 5 stimmiger Chor) ihre besondere Bestimmung. Die Charakter-Ähnlichkeit dieser Kantate mit der „Hochzeit des Lammes“ bedarf keines Beweises; was dort einen großen Raum einnimmt, ist hier nur enger zusammengedrängt. Noch mehrere interessante kleine Kantaten dieser Art enthält der Denkmäler-Band; leider fehlt ihnen das charakteristische De tempore, so müssen sie deshalb hier außer Betracht bleiben. —

Das künstlerische Milieu, das die Abendmusiken in Lübeck schufen, habe ich hier, soweit es der Stand der bisherigen Forschung ermöglichte, mit einfachen Strichen anzudeuten versucht; die Zeichnung ist vorsichtig genug

entworfen, zügellose Phantasie wird man ihr kaum nachsagen wollen. Aber eben deshalb wird man den Gründen am meisten trauen dürfen, die sie für Bachs so unerhörte Urlaubs-Überschreitung andeutet. In erster Linie war es gewiß Buxtehudes Persönlichkeit, die sich mit ihren gereiften Kunst- und Lebenserfahrungen dem jugendlichen Meister bald als geistig gleichartig öffnete und hingab. Die tiefe Innerlichkeit seiner Orgelkunst hatte schon früher auf indirektem Wege Bachs Empfinden und Schaffen in ihren Bannkreis gezogen; wie mußten diese Eindrücke im persönlichen Verkehr mit dem alten Meister wachsen und erstarken! Die Freiheit der Kunstübung in der Hansestadt, wo den Musikern unwürdige Nebenämter erspart waren, die Großartigkeit der bereitstehenden Mittel, wenn es galt, die Ideale der Kunst einmal zu verwirklichen, sie nicht minder müssen Bach, der bisher nur die gedrückten, eingeengten Verhältnisse seiner thüringischen Heimat als Maßstab kannte, wie die Wunder eines Traumes erschienen sein. Zuletzt und am meisten fesselte ihn aber, was er hier hörte. Künstlerische Ziele und Ideen, ihm selbst vielleicht noch halb unbewußt, sie gewannen blitzartig greifbare Gestalt, als Buxtehudes Abendmusiken und Kantaten, die Schöpfungen eines gleich tief religiös empfindenden und in sich gekehrten Meisters, vor seinem Ohre erklangen. Den Weg, den dieser ihn wies, den würde er — das muß Bach instinktiv gefühlt haben — mit der nachhaltigeren und phantasievolleren Schaffenskraft des Jüngeren bis ans Ende gehen und zu einem großen eigenen Gebiet erweitern. Durch Bachs gesamtes Schaffen ziehen sich denn auch ununterbrochen die geistigen Fäden hindurch, die in den Lübecker Tagen zuerst angeknüpft wurden. Sie reichen nicht nur bis in die großen Orgel-Schöpfungen hinein, sondern tragen auch durch das Vorbild für die vokale Verwertung der Orgelformen, die Verwendung des Chorals und die Mischung der verschiedenen Text-Gattungen wesentlich zur Grundzeichnung der Bachschen Kirchenkantate bei. Buxtehudes Eigenart ging in Bachs künstlerischer Individualität wohl mit der Zeit restlos auf, aber sie war es, die „von Seb. Bachs Talent wenigstens eine Hauptseite mächtig gefördert hat, eine Seite, die man jetzt fast als die unvergänglichere ansehen möchte, weil sie ausschließlich auf das Wesen der Kunst gerichtet ist“. Als Spitta diesen Satz einst schrieb, kannte er nur jene 20 Lübecker Kantaten. Und doch, wollte man alle seine Nachweise geistiger Verwandtschaft in Form und Ausdruck zwischen Bach und Buxtehude aneinander reihen, sie würden eine stattliche Abhandlung ausmachen, die bei Kenntnis des Stiehlschen Fundes noch erheblich anschwellen möchte. Daß dem so bedeutsamen norddeutschen Meister seitens der Praxis und der Forschung wieder größere Aufmerksamkeit geschenkt werde, dazu geben die beiden Denkmäler-Bände hoffentlich energischen Anstoß.

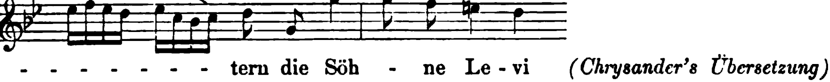
Die flüchtige, durch einen dritten erst veranlaßte Begegnung des jungen Genius Händel mit Buxtehude konnte schwerlich dazu führen, auf beiden Seiten den Wunsch eines gleich engen, innigen Verhältnisses zu erwecken.

Händels musikalisches Denken und Empfinden gravitierte je länger je mehr nach einer der Buxtehudischen gerade entgegengesetzten Richtung. Der Inhalt seiner in der Jugend angelegten Musikbücher, die Namen der deutschen Meister, soweit er Werke von ihnen später als Vorlagen benutzte, seine eigenen Klavierkompositionen — sie alle sind Zeugen, daß er sein Leben lang sich mit der Wiener Schule und mit der ihr nahestehenden mitteldeutschen verwandt fühlte. Bach, den sein Inneres zur Orgel drängte, mußte in Buxtehude den letzten Gipfel sehen, den es zu ersteigen galt. Der herben Größe des Lübecker Meisters verweigerte Händel gewiß nicht die schuldige Achtung, aber einen nachhaltigeren Einfluß konnte sie auf ihn nicht mehr gewinnen. Ob er je eine Buxtehudische Abendmusik durch Zachau gesehen oder in Lübeck gehört hat, ist mehr als fraglich. Aber auch sie würde kaum vermocht haben, auf ihre Bahn ihn abzulenken. Die Choralkantate „Ach Herr, mich armen Sünder", die Händel während der kurzen Zeit seines Organistendienstes in Halle schrieb, zeigt schon deutlich, wie die italienische Kunst ihn auf die Freiheit des Gesanges gewiesen hat. So hätte die schönste Musik ihn nicht zu Buxtehudes instrumentalem Ideal bekehren können. Die still verschlossene, im Tun sich aber doch bestimmt ausprägende Frühreife des jugendlichen Kunstgenossen wird Buxtehude ohne Wehmut wahrgenommen haben, und sie schieden mit besten Wünschen voneinander. Gleichwohl ist die Ausfahrt nach Lübeck nicht gänzlich resultatlos geblieben; dafür und zugleich für die hohe Achtung, die Händel dem Meister im Herzen bewahrte, ist ein schöner Beweis zu erbringen. Das Thema einer Orgelfuge Buxtehudes (Spittas Ausgabe I S. 91) lautet:



ihr hat Händel im zweiten Chor des „Messias" ein ehrenvolles Denkmal gesetzt:





Noch ein anderes Thema derselben Fuge ist in Händels Gedächtnis haften geblieben:



aus diesem schlummernden Keim dürfte sich wohl das Schlußallegro des 12. Concerto grosso in Band 30 der Händelausgabe entwickelt haben:



Dies ist die einzige instrumentale Entlehnung Händels von Buxtehude gegenüber den vielen Parallelen Bachs. Daneben könnte man nur noch von künstlerischer Anregung im allgemeinen sprechen, ohne doch bestimmte Zusammenhänge nachzuweisen. Es ist eine kleine Zahl großangelegter Chorsätze in Buxtehudes Kantaten, — sie stehen meist am Anfang oder am Schluß und halten sich von Choralmotiven frei — in welchen die Wucht und Gewalt des Händelschen Satzbaues vorgebildet erscheinen möchte. Dazu gehört auch das im Denkmälerband befindliche Hallelujah „mit Trompeten und Pauken", vielleicht dasselbe, welches 1700 die Abendmusiken einleitete. Es steht in der zeitgenössischen Literatur so einzig da, wie das Händelsche im „Messias" bis heute unübertroffen geblieben ist.

Friedrich Chrysander.

Von

Hermann Kretzschmar.

Wer im Spätsommer 1901, von Dilettanten auf das Neueste in der Musik angesprochen, den großen Verlust erwähnte, den sie eben durch den Tod Chrysanders († 3. September) erlitten hatte, der konnte wohl durch die neue Frage überrascht werden: Wer war Chrysander? Diese platte Unbekanntschaft mit dem Namen und den Leistungen des Heimgegangenen ist für die Kreise des Jahrbuches ausgeschlossen; eine Auseinandersetzung darüber: wer oder besser was Chrysander der deutschen Musik gewesen ist, wird an dieser Stelle aber trotzdem gestattet, vielleicht erwünscht sein. Denn er war eine außergewöhnliche, das Mittelmaß weit überschreitende Persönlichkeit, eine Natur, in der sich Geist und Charakter, literae et mores im Gleichgewicht befanden. Den Ruhm des größten Kenners Händelscher Kunst, des maßgebenden Händelbiographen, eines hervorragenden Musikgelehrten überhaupt haben ihm seine Zeitgenossen zwar nicht bestritten, aber nicht alle haben ihn in seiner vollen Bedeutung gewürdigt. Es wird der neuen Generation und ihrer Tonkunst nur zu statten kommen, wenn sie dieses Unrecht gut macht und sich darüber klar wird: was Chrysander von seinen Mitarbeitern unterschied, was ihn auf seinem Arbeitsgebiet vorbildlich machte.

Sein Wesen und Wirken sind der würdige Gegenstand einer ausgeführten Biographie; sie ist die notwendige Form für den reichen, nach allen Seiten wichtige Beziehungen knüpfenden Inhalt seines Lebens. Ein solches Buch wird gewiß auch nicht lange auf sich warten lassen und muß schon durch die eignen, immer originellen Aufzeichnungen Chrysanders köstlich werden. Hier kann nur ein ähnlicher, auf die wesentlichsten und markantesten Züge gerichteter Grundriß versucht werden, wie ihn Oskar Fleischer als den besten der zu Tage gekommenen Nekrologe in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft geboten hat. Auch solche bescheidene Gaben sind nicht unnütz, wenn es gelingt Chrysanderschen Geist zu verbreiten.

Es ist durchaus nicht leicht Chrysanders Stellung in der Musikwissenschaft zu bestimmen. Weist man ihn in die um Methoden und Ergebnisse der Forschung so hochverdiente biographische Gruppe, die an C. v. Winterfeld anschließt, so trifft man nur einen Teil seiner Lebensarbeit und kaum den bedeutendsten. Er hat in ihr auch nicht direkt verwendbare Schulresultate hinterlassen. Was seine Leistungen hier und im allgemeinen auszeichnet, war

die Frucht persönlicher Anlagen und Gaben. Er kann und darf im einzelnen nicht nachgeahmt werden; wer ihm nachstreben will, muß sich an die großen Züge seiner Natur und seiner Sinnesart halten. Drei Punkte namentlich bestimmen seine Individualität: die eigne Mischung von gelehrten und künstlerischen Talenten, die Fähigkeit aus dem Vollen zu arbeiten und drittens ein starker, menschenfreundlicher Realismus. Dieser letzte Zug hat vielleicht sein Tun und Lassen am entschiedensten geleitet.

Realist war Chrysander in der Solidität und Klarheit, mit der er arbeitete und den Dingen auf den Grund ging, Realist in der Wahl des Hauptwerks, der in die Gegenwart eingreifenden Neubelebung Händelscher Kunst, Realist drittens auch darin, daß er alle Nebenarbeiten dem Interesse der gebildeten Musikwelt nahe zu bringen wußte. Realist aber auch in dem, was er bei Seite ließ. So vielseitig seine Leistungen und Interessen waren, die Klassizisten, die während seiner Jugend um ihn herum in griechischen Theoremen wühlten, die geistreichen Leute, die die Negation der Börneschen Schule auf die Musikästhetik übertrugen, hat er nirgends und niemals unterstützt. Er gehörte dem Zeitalter Bismarcks an und war selbst aus bismarckischem Holz. Es ist bekannt, daß der Reichskanzler in Friedrichsruh mit Chrysander freundnachbarlichen Verkehr pflegte; er hat ihm auch ein litterarisches Denkmal gesetzt, das bezeugt, wieviel er von ihm hielt. Ein 1886 an die in Berlin weilende Fürstin gerichteter Brief [1]) schließt:

> „Gestern hatten wir den Oberpräsidenten und den liebenswürdigen Chrysander „zu Tisch; letzterer, abgesehen von Rosen, Trauben und Pfirsichen, auch an „sich stets meine Freude wegen der tiefen und umfassenden Bildung von Geist und Herz unter der schlichten Bescheidenheit, ganz wie seine Gärtnerei!"

In Chrysanders Wohnstube war der Hauptschmuck, eines der schönsten Bismarckbildnisse von Lenbach, persönliches Geschenk des Fürsten. Dessen musikalische Interessen gingen kaum so weit, um Chrysanders Fachbedeutung zu verstehen, aber die innere Verwandtschaft zog ihn mächtig an. Der stärkste gemeinsame Zug der beiden Naturen war die vollständige innere Eigenwüchsigkeit und Selbständigkeit. Sie ist die Hauptwurzel, aus der sich Chrysanders ganzes Leben, auch im äußern Gang entwickelte. Umstände und Schicksale haben ihn fast mehr gehemmt als gefördert, aber mit seiner angeborenen Kraft durchbrach er von früh auf Schranken und überwand Hindernisse.

Schon in seinen Beruf gelangte er durchaus nicht auf glattem und leichtem Wege. Fleischer hat (a. a. O.) von den Vorfahren Chrysanders berichtet. Unter ihnen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurück verfolgen lassen, befinden sich Prediger und auch ein Professor, der, als Musikschriftsteller bekannt geworden, zu den Polyhistoren gehört zu haben scheint, an denen die ältere Zeit reicher war. Er las über Philosophie, Mathematik, orientalische Sprachen und Theologie

[1]) Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Stuttgart 1900.



zuerst in Helmstedt, das seiner halberstädtischen Heimat nahe lag, dann in Rinteln und Kiel. Hier starb er siebzigjährig im Jahre 1788. Gerber nennt von ihm eine „Historische Untersuchung von Kirchenorgeln“ (1753) und rühmt seine Fertigkeit im Gesang und im Spiel von Flöte, Klavier und Laute. Noch im hohen Alter trug er gern hebräische Psalmen mit Lautenbegleitung vor. Ganz speziell von diesem Ahnen scheint viel auf unsern Chrysander übergegangen zu sein, nicht bloß Hauptsachen wie die Personalunion von Musiker und Gelehrten, sondern auch Einzelheiten, wie die Liebe für die Laute. Aber jedenfalls ist es ihm sehr schwer geworden, das atavistische Erbteil zur Anerkennung und Geltung zu bringen. Denn die Eltern, denen er am 8. Juli 1826 in dem mecklenburgischen Marktflecken Lübtheen geboren wurde, waren durch den Brand ihrer Mühle verarmt und konnten auf die Erziehung ihres Franz Karl Friedrich nur wenig verwenden. Hätten nicht brave Lehrer, voran der Kantor Hirsch, Gefallen an dem aufgeweckten Knaben gefunden, und ihm unentgeltlich fortgeholfen, so würde er auf den in jener Zeit dürftigen allgemeinen Schulunterricht angewiesen geblieben sein. So wurde es ihm wenigstens ermöglicht, die 1842 errichtete Lübtheener Privatschule noch ein Jahr zu besuchen und da fremde Sprachen zu lernen[1]). Für weitere Wege jedoch war guter Rat teuer. An Gymnasium und Universität konnte, ans Handwerk mochte er nicht denken. Da ward er kühn, mit 17 Jahren, Hauslehrer zuerst in Glashagen bei Doberan, dann auf einem Gut bei Sülze. Da beide Orte in der Nähe von Rostock lagen, nahm er an dem wissenschaftlichen Leben der mecklenburgischen Universitätsstadt indirekt aber eifrig teil und legte den Grund zu der vielseitigen Bildung, die seine Schriften auszeichnet, die aber noch erstaunlicher im Privatverkehr hervortrat. Als Schriftsteller vermied er Dinge, die nicht seines Amts waren, erst im Gespräch sah man, daß er, der nirgends „studiert“ hatte, in allen Fakultäten zu Hause war und daß es keine Fragen von öffentlichem Interesse gab, die ihm ein eigenes, durch Wissen und Methode gesichertes Urteil verwehrt hätten. Von der zweiten Stelle aus, wo ihn der Gutsherr vom Militär loskaufte, bezog er Michaelis 1847 das Lehrerseminar zu Ludwigslust, hier von dem nachmaligen Präpositus Wilbrandt besonders gefördert. Auch in Doberan, wo er 1849 als Lehrer der Bürgerschule angestellt wurde, fand er in dem Superintendenten Karsten wieder einen ungesuchten Gönner und durch ihn kam er Anfang der fünfziger Jahre nach Schwerin an die Guffische höhere Töchterschule und dadurch in eine für seine Ansprüche pekuniär günstige Lage. Zum erstenmal in seinem Leben stand er vor Überschüssen. Ihren Hauptteil verwendete er zum Erwerb literarischer und musikalischer Kostbarkeiten; die Anfänge seiner imposanten, von allen, die sie kennen lernten, bewunderten Bibliothek reichen in diese Schweriner Zeit zurück. In Schwerin nun entschied sich sein Geschick. Durch die Opern und

[1]) Nach gütigen Mitteilungen des Herrn Kantor Meyer in Lübtheen.

Konzerte, die er hier zum erstenmale hörte, ging ihm die Macht der Tonkunst auf und er ward Musiker. Doch hatte er auch hierbei einen ungewöhnlichen Weg zu gehen. Die Musik war, wie Chrysander in einer der philosophischen Fakultät zu Rostock eingereichten *vita*[1]) berichtet, von Kindheit auf seine stete Begleiterin, seine Freude, unter Umständen auch seine Qual gewesen. Doch kannte er sie lange nur durch die Gesänge der Kirche und Schule. Erst auf dem Seminar zu Ludwigslust erhielt er durch den Seminarmusiklehrer Wachtler Unterricht und Kenntnis von höherer Kunst. In Schwerin nun begann er ernstlich zu arbeiten, zwar autodidaktisch aber so energisch, daß er in kurzer Zeit eine Oper fertig hatte. Er ging ersichtlich und mit Erfolg auf den Praktiker und Komponisten los. Da kam eine Wendung. Das von Alters her für Norddeutschland wichtige Musikleben der mecklenburgischen Residenz hatte damals einen neuen Aufschwung genommen. Kapellmeister Mühlenbruch war einer der frühesten Anhänger R. Wagners. Chrysander erlebte die erste Schweriner Aufführung des „Tannhäuser" (am 26. Januar 1852) mit und gab seiner Begeisterung für die neue Kunst in mehreren Aufsätzen Ausdruck, die im „Norddeutschen Correspondenten" erschienen. Als einer der ältesten Wagnerfreunde gedachte er ihrer vergnüglich und gern vor Bekannten, wenn ihn der grüne Anhang des Meisters von Bayreuth an die Spitze der verständnislosen Gegner stellte. Nach seiner Erzählung wirkte aber der „Tannhäuser" so mächtig auf ihn, daß er das Komponieren fortan aufgab. Von seiner eigenen Oper wollte er nun nichts mehr wissen und verdarb es dadurch mit einem guten Freund. Nur im Jahre 1870 ist er einmal mit patriotischen Liedern[2]) hervorgetreten, die über das ursprüngliche Talent des ganz aus der Übung Gekommenen natürlich kein Urteil erlauben. Daß er eine starke produktive, musikalisch-poetische Ader besaß, muß allen denen klar geworden sein, die nur seine Herakleseinrichtung kennen gelernt haben, und es ist kaum zu bezweifeln, daß er auch als Komponist bedeutend geworden wäre. Chrysander schrieb nun keine eigenen Partituren mehr, aber er studierte um so eifriger die von andren Meistern aller Zeiten und erwarb sich die nötigen Handhaben für eine selbständige Erkenntnis der Musik. Die Freude darüber, daß ihm das Partiturlesen leichtfiel, äußert er (a. a. O.) in den zugleich bescheidenen und stolzen Worten: „Aus der Anschaulichkeit, Klarheit und Stärke, mit welcher sich die Musikzeichen mir in Tonbilder zu verwandeln pflegen, auch bei ganz alter, nicht mehr zur Aufführung gebrachter Musik, muß ich schließen, daß mir für die Tonkunst und ihr Verständnis einige Begabung verliehen ist!" Schon im November 1852[3]) erschienen seine ersten Abhandlungen:

[1]) Für die Erlaubnis dieses Aktenstück, das mir durch eine Abschrift meiner Freunde, Oberbibliothekar Dr. Adolf Hofmeister und Professor Thierfelder bekannt wurde, zu benutzen, danke ich dem Dekan der Fakultät, Herrn Professor Dr. W. Golther auch an dieser Stelle.

[2]) In Hamburg bei Böhme verlegt.

[3]) Laut Datum der Vorrede.



„Über die Molltonart in den Volksgesängen“ und „Über das Oratorium“. Damit war der Übergang von der Praxis zur Musikwissenschaft abgeschlossen, das schnelle Tempo aber, in dem er sich einer unklaren Situation entzogen und frischen Studien eine neue, eigene Darstellung abgewonnen hatte, ist ein wesentlicher Zug für die Charakteristik Chrysanders.

Aber auch im Inhalt dieser beiden Erstlinge spiegelt sich das geistige Wesen ihres Verfassers scharf und glänzend ab. Dazu gehört schon ihre Entstehung als Gelegenheitsschriften. Die Untersuchung über Moll und Dur entsprang dem Verlangen: über die Anfänge der Tonkunst zu einer größeren Klarheit zu kommen, als sie die vorhandene Literatur bot, die Abhandlung über das Oratorium war der Ausläufer eines Beitrags zur Reform der musikalischen Liturgie, der in jenen Tagen überall in protestantischen Landen, am erfolgreichsten aber in Schwerin, durch Kliefoth, nachgegangen wurde. Die Ergebnisse der beiden Abhandlungen sind heute in Einzelheiten wissenschaftlich überholt, namentlich die auf zu knappes Material gestützten Ausführungen über die Leistungen der Oratorien- und Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts. Aber in der Methode zeigen sie schon den ganzen Chrysander und gehören zu den bleibenden Musterarbeiten, an denen sich jede junge Generation wieder bilden kann. Daß C. von Winterfeld damals das Ideal Chrysanders war, sähe man, auch wenn er sich nicht so oft auf ihn berufen hätte und ohne die unvergleichlich schönen und treffenden Worte, mit denen er ihn preist. Aber er übertrifft schon hier seinen Meister in einer gewissen Richtung der Gründlichkeit. Geht diese bei C. von Winterfeld aufs musikalische Durchdringen der einzelnen Kompositionen und von hier aus der Natur des Komponisten, so kommt bei Chrysander die philosophische Durchforschung des Kompositionsgebiets hinzu. Er begnügt sich nicht mit der Frage: was hat der Künstler geboten, sondern klärt vorher die: Was muß nach der Natur der Sache geboten werden? Wie er schon bei den ersten literarischen Gängen verstand mit allen Halbheiten in der Systematisierung und in der Begriffsbestimmung aufzuräumen, wie wenig ihm Redensarten und Axiome imponierten, auch wenn sie von der besten Firma gedeckt schienen, das zeigen in der zweiten Abhandlung am vorzüglichsten die Abschnitte, die das „Epische in der Musik“ und das Passionsmuster im Oratorium zurückweisen. Bemerkt worden sind sie jedoch nicht. Auf dieser Verbindung von Denker und Forscher ruht ein beträchtlicher Teil von Chrysanders Größe, sein wirklich historischer Blick, die Gabe zeitlich und örtlich getrennte Weiten zu verbinden, aus den verworrenen und gehäuften Massen von Tatsachen und Erscheinungen die Kernstücke herauszugreifen. Noch in der Schweriner Zeit bewies er das an einem spröden Spezialthema, das er in zwei Abhandlungen, — die eine unter dem allgemeinen Titel „Musik und Theater“ in Mecklenburg selbständig, die andre als: „Neue Beiträge zur Mecklenburgischen Musikgeschichte“ im sechsten Jahrgang des „Archivs für Landeskunde in den Großherzogtümern Mecklenburg“ veröffentlicht — durch-

führte. Es ist nichts geringeres als eine Mecklenburgische Musikgeschichte, was er hier bietet, auch da, wenn nicht ein Pfadfinder, so doch einer von der Avantgarde! Denn musikalische Landeskunde liegt noch heute im Argen. Wie er da kühn und doch ganz sicher und einwandsfrei in der Heidenzeit beginnt und mit Hülfe der Literar- und Kulturhistorie aus dem musikalischen Nichts eine bilderreiche Entwicklung herausschürt, das kann man nur bewundern! Es ist schade, daß diese Arbeit, die die Vergessenheit nicht verdient, nur bis an die Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts führt. Sichtlich hat die äußere Unterstützung gefehlt. Verrät doch die oben mitgeteilte Überschrift des ersten, mit der Reformationszeit abschließenden Teils, daß ihr Verfasser bestimmte Lebens- und Redaktionspläne hegte.

Unbekannt war er schon längst nicht mehr. Obwohl ihn Fétis noch in den sechziger Jahren in der 2. Auflage seiner Biographie universelle als Schweriner Dilettanten aufnahm, galt er in Schwerin bald als Autorität; auch auswärtige Kreise wurden auf ihn aufmerksam. Er bekam soviel literarische Aufträge, daß er die Schulstelle und die musikalischen und sprachlichen Privatstunden aufgeben und statt sich ferner ums Brot überarbeiten zu müssen seinen Wissenskreis durch Bibliotheksstudien in Hamburg, Berlin, Hannover, Wolfenbüttel, Kassel erweitern konnte. Die wichtigste Verbindung, die er bald nach der Veröffentlichung der ersten Abhandlungen schloß, war die mit dem Litolffschen Verlag in Braunschweig. Die noch heute von Klavierlehrern gern benutzte Ausgabe von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, die Holle in Wolfenbüttel herausgegeben hat, war als Anfang weiterer Publikationen alter Musik gedacht. Der kluge Litolff beabsichtigte sich eine so vielversprechende Kraft als Mitarbeiter und Beirat zu sichern und traf Anstalten ihn dauernd an Braunschweig zu fesseln. Es sollte eine große Musikschule gegründet und Chrysander mit reichlichem Urlaub zu archivalischen Wanderzügen an ihr als Lehrer für Geschichte der Musik und für Komposition angestellt werden. In Erwartung dieser Stellung bewarb er sich an seiner Heimatsuniversität Rostock um die Promotion und erhielt hier am 19. April 1855 das Doktordiplom. Als Dissertation waren die gedruckten Arbeiten vom November 1852 angenommen worden, das mündliche Examen, in dem ihn Professor Hegel in Ästhetik mit besonderer Beziehung auf Musik, der um das Rostocker Musikleben sehr verdiente Mathematiker und Physiker Professor Karsten in Akustik prüfte, bestand er „summa cum laude“. Als sich die Braunschweiger Pläne zerschlagen hatten, zog Dr. Chrysander nach Vellahn und führte hier eine Spielgefährtin seiner Kinderjahre, die Tochter eines früheren Lübtheener Lehrers, als Gattin heim. Von Vellahn aus war es, wo er der Bachgesellschaft das von anderen lang und vergeblich umworbene Nägelische Autograph der Bachschen H moll-Messe einschickte. Gern erinnerte er sich des spannungsvollen Gangs nach der Bahnstation Brahlstorff, wo er von der jungen Gattin begleitet, das wertvolle Stück mit dem vom Vellahner

Schultzen erborgten Gelde einlöste. Daß Rietz dann bei der Herausgabe der Messe den schuldigen Dank statt an Chrysander an „einige Freunde“ richtete, war undankbar genug. Trotzdem hat Chrysander nicht aufgehört, die Bachgesellschaft zu unterstützen. Der weitere Lebensweg ging nach Lauenburg, von da nach Bergedorf. Daß er die Großstädte mied, war kein Zufall, sondern eine Folge seiner Lebens- und Weltanschauung, die das Glück nicht in Glanz und in Ehren, sondern in der Hingabe an große geistige Ziele suchte. Schon früh hatte er sich die seinigen gesetzt: In dem Bewerbungsschreiben an die Rostocker Fakultät bezeichnet er den alten Volksgesang und die Musik in Händels Zeit als die beiden Arbeitsgebiete, deren Bestellung er begonnen habe und vollenden wolle.

Für die erste Aufgabe hat es Chrysander müssen bei Ansätzen und Beiträgen bewenden lassen. Etliche, vor allem die Forderung einer vergleichenden Methode, sind allerdings äußerst bedeutend, es sind aber doch Anregungen geblieben. Den Vorsatz dagegen, über die Musik von Händels Zeit zu belehren, hat er in einer großartigen und originellen Weise ausgeführt. Auch hier ist ein Teil des Programms unerledigt geblieben: die ganze Händelsche Zeit hat Chrysander nicht bewältigen können. Aber dafür hat er für Händel selbst soviel getan, daß seine Leistung außer Vergleich steht mit allem, was jemals ein Kunsthistoriker für einen Künstler erreicht hat.

Chrysanders Händelwerk zerfällt in drei Teile. Der erste ist die Händelbiographie, eine Tat der wärmsten Verehrung, der Klarheit und nicht zuletzt des Mutes. Wer in der Zeit, da Berlioz, Lobe, F. Hiller den Komponisten des „Messias“ als Inbegriff des Zopfes, als Vielschreiber proklamierten, in der Zeit, wo die neudeutsche Kunst alle Interessen gefangen nahm, öffentlich als Werber Händels auftrat, der mußte wissen, daß er gegen den Strom zu schwimmen hatte. Das hat aber Chrysander weder in diesem Falle, noch bei späteren Gelegenheiten im geringsten bekümmert, der Realismus des Spekulanten lag zu tief unter ihm. Den zeitgemäßen Charakter einer Händelbiographie erkannte er darin, daß die Einführung Händelschen Geistes in die Musik des neunzehnten Jahrhunderts eine Frage der künstlerischen Gesundheit war. Daß seine geschichtlichen Orientierungsarbeiten ihn dazu führten bei Händel Halt zu machen, mag zum Teil eine Folge norddeutscher und mecklenburgischer Traditionen gewesen sein, denn die Musikfeste Hamburgs und der Hansastädte, die nach den Freiheitskriegen aufblühten, gipfelten in der Aufführung Händelscher Oratorien; Schwerin selbst gehört unter die ersten deutschen Städte, in die der „Messias“ im achtzehnten Jahrhundert einzog. Die Hauptkraft aber, die ihn zu Händel trieb, war die Geistesverwandtschaft, der Sinn für Größe und Einfachheit.

Darum steht Händel schon im Mittelpunkt der Abhandlung über das Oratorium, in ihr hat Chrysander schon alles ausgesprochen was er selbst an Händel bewunderte und was er andern zeigen wollte. Der Rostocker Fakul-

tät teilt er dann im April 1855 mit, daß der erste Band einer Händelbiographie zur Hälfte fertig sei, und daß Litolff den Verlag übernehmen werde. Trotzdem ist die Arbeit als Ganzes unvollendet geblieben. Chrysander führt uns bekanntlich nur bis vor das Tor von Händels glänzendster Periode, die weitere Musik müssen wir uns auf den Markneukirchner Geigen der Schoelcher und Rockstro anhören. Das bleibt unter allen Umständen zu bedauern und es ist selbstverständlich von Chrysander selbst am meisten bedauert worden, wenigstens lange Jahre hindurch. Denn ein Mann von seiner Klarheit war sich der Bedeutung und der Originalität seiner Leistung bewußt. Sie war wie alles, was er in die Öffentlichkeit brachte, ganz das eigene Gewächs seiner Persönlichkeit. Als sie ihm im Jahre 1896 ein jüngerer Freund als ein Meisterstück Jahnscher Schule gerühmt hatte, bemerkte der Siebenzigjährige trocken: er habe Jahns „Mozart" noch nicht ordentlich gelesen. Wenn er einen Vorgänger gelten ließ, so war es C. von Winterfeld, von dem ja schließlich auch Jahn das Beste seiner Arbeit, das Prinzip die Werke zu analysieren, übernommen und in der Ausführlichkeit weiter gebildet hat. In den monumentalen, — in der Rieter-Biedermannschen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" veröffentlichten — Aufsätzen über Mozarts Jugendopern hat er sich über Das ausgesprochen, was ihm an Jahn mißfiel, nämlich: daß Jahn in Urteilen und noch mehr in den historischen Übersichten so häufig über seine Kräfte ging und soviel Nebel verbreitete, damit sein Held glänzen könnte. In Chrysanders Händelbiographie steht kein Wort aus abgeleiteten Quellen, das Meiste von Dem, was er von den Nebenmännern seines Händel berichtet und beschreibt, hat er mit eigenen Augen gesehen, zum größten Teil erst mühsam aus dem Dunkel der Archive ans Licht gezogen. Das ist ein Grund mit, warum die Händelbiographie ein Torso geblieben ist. So wie Chrysander sie sich als junger Mann gestellt hatte: die Kunst Händels **und** die Musik in Händels Zeit genau zu beschreiben, war die Aufgabe unlösbar. Der Ausgangsplan litt an einem Übermaß, das dem Autor bald klar wurde. Wie Zachau und Steffani hätten auch Cavalli und die Venetianer, hätten auch Scarlatti und die Neapolitaner behandelt werden müssen. Das hat Chrysander garnicht versucht und die Ungleichheit, die dadurch in die Biographie kommen mußte, empfand sein harmonischer Geist ungefähr so wie der Goethe der Tassoschen Zeit die Äußerungen der Sturm- und Drangperiode.

Wenn man ihn im letzten Jahrzehnt nach der Vollendung der Biographie fragte, erklärte er: vor allem sei eine Umarbeitung der vorliegenden Bände nötig. Mit der des ersten Bandes hat er sich dann und wann ernstlich getragen, die für die Chronologie von Händels erster italienischer Reise notwendig gewordene Berichtigung z. B. war in seinem Kopfe fertig. Auch über einzelne ästhetische Punkte, die Einschätzung der Italiener im allgemeinen, den Wert einzelner Instrumentalwerke Händels, voran der Concerti grossi, war er im Lauf der Zeit zu anderen Ansichten gekommen. Der Musikwissenschaft

sollte die Tatsache, daß ein Chrysander an dem Thema Händel gescheitert ist, zur Warnung dienen. Sie deckt eine allgemeine Schwäche des biographischen Betriebes auf: seine Unfähigkeit zur Herrschaft in der wissenschaftlichen Arbeit. Systematische Durcharbeitung des geschichtlichen Materials muß ihm voraus oder zur Seite gehen; sie ist eine der dringlichsten Zukunftsaufgaben. Für das, was an seinem Händel zu beanstanden bleibt, ist also Chrysander zum großen Teil frei von Schuld. Es stehen diesen Mängeln Vorzüge gegenüber, die ihn in die erste Reihe musikalischer Biographen stellen, vor allem die Weite des Horizontes, der Blick für den Zusammenhang Händelscher Kunst mit Kulturströmungen seiner Zeit, die Spürkraft mit der Chrysander selbst in das politische Getriebe von Händels Umwelt eindrang, wo es auf das Schicksal der Werke Einfluß hatte, das Erfassen des Menschen in dem Komponisten. Diesen Vorzügen hat die Aufnahme der Händelbiographie doch nicht entsprochen. Auch einen Autor, der so selbstlos war, wie Chrysander, mußte es verwundern, daß die erste Auflage der vorgelegten drei Bände in einem Menschenalter noch nicht abgesetzt war. Das war kein Erfolg, der zum Fortsetzen und Umarbeiten auch unter Hindernissen und Schwierigkeiten zwang.

Die Hauptursache, aus der die Biographie liegen blieb, war aber die, daß Chrysander schon bald, nachdem er sie begonnen hatte, an den zweiten Teil seines Händelwerks gegangen war und von ihm viel entschiedener in Anspruch genommen wurde, als sich von vornherein erwarten ließ. Dieser zweite Teil ist die Herausgabe der Werke Händels.

Sechs Jahre nach der Gründung der Leipziger Bachgesellschaft trat im Jahre 1856 eine Deutsche Händelgesellschaft mit dem Zweck ins Leben, die von den Engländern wiederholt verkehrt begonnene Veröffentlichung sämtlicher Kompositionen Händels beim rechten Ende aufzunehmen und durchzuführen. Mit Gervinus, von dem nach E. Krause[1]) die Anregung ausgegangen sein soll, mit M. Hauptmann, Dehn und der Firma Breitkopf & Härtel gehörte ihrem Direktorium, von Gervinus und von Dehn, der ihn ganz besonders hoch schätzte und der Bachgesellschaft als ständigen Redakteur empfohlen hatte, vorgeschlagen auch Chrysander an. Zu ziemlich allgemeiner Verwunderung. Denn als Händelbiograph war er noch nicht hervorgetreten, seine Abhandlung über das Oratorium aber war den lesescheuen musikalischen Größen unbekannt geblieben. Ihm selbst machte wahrscheinlich die Ehre weniger Eindruck, als die Aussicht für seinen Händel etwas wichtiges tun und der Biographie den Boden vorbereiten zu können. Kamen durch die Gesellschaft auch die jugendlichen und unbekannten Arbeiten dieses Meisters

[1]) Emil Krause: Didaktisches, Hamburg 1893. Darin S. 126 u. ff.: „Über Chrysanders Gesamtausgabe der Werke von G. F. Händel". Über die Entstehung der Händelgesellschaft berichtet auch und ebenfalls auf Grund authentischer Mitteilungen die bei Reclam veröffentlichte Händelbiographie Bruno Schraders.



in die Hände der musikalischen Welt, so brauchte er nicht zu Blinden von der Farbe zu sprechen. Chrysander ward aus einem Anhang des Direktoriums bald dessen Seele. Mangels an Vertrauen zu Händel und weil es schon mit der Bachgesellschaft schlecht genug ging, löste sich das Direktorium schon nach vier Jahren auf, eine eigentliche Gesellschaft hatte sich überhaupt nicht gebildet und ist bis zum Ende der Ausgabe eine pietätvolle Fiktion auf den Titelblättern der Bände gewesen. Gervinus gab noch längere Zeit Zuschüsse und lieferte — leider muß man sagen — Übersetzungen zu den englischen Texten. Aber, daß die Ausgabe wirklich zustande gekommen ist, bleibt einzig und allein das Verdienst Chrysanders.

Es wäre Stoff für ein selbständiges Buch zu schildern, wie Chrysander diese Riesenaufgabe durchgeführt hat. Dabei kam nicht bloß der Gelehrte und der Musiker in Frage, sondern in noch höherem Grade der Charakter und die Persönlichkeit. Nur ein Mann von der gleichen Unbefangenheit, Selbstlosigkeit und Opferwilligkeit, von dieser mecklenburgischen Zähigkeit, von dieser unversieglichen Erfindungskraft in bedenklichen Lagen war imstande das Unternehmen durch die bösen Zeiten hindurchzuführen. Da galt es nicht bloß an die Quellen zu kommen und gut zu redigieren; nein, auch die kleinsten Kleinigkeiten lagen auf ihm. Er kaufte das Papier, lernte Setzer, Stecher und Drucker an, nahm die ganze Herstellung auf sich und in sein Haus; nur der Versand wurde in Leipzig durch den Verleger von Gervinus, W. Engelmann, besorgt. Um von dem Ertrag geistiger Arbeit unabhängig zu werden, um die Hände für die Händelgesellschaft frei, um für sie Betriebsmittel zu haben, ward er Kunstgärtner. Auch in diesem Beruf trug ihn die angeborene Begabung bis zum Weltruf. Nicht nur Fürst Bismarck schätzte die Chrysanderschen Rosen und Trauben, es kamen in das Bergedorfer Landhaus von Berlin und Wien telegraphische Bestellungen auf einzelne Gurken. Aus der Druckerei und dem Arbeitszimmer ging er in die Treibhäuser, und diese Doppelarbeit rieb ihn nicht auf, sondern der Wechsel erfrischte ihn so, daß er noch im hohen Alter gelenkig und munter war, wie ein Jüngling. Auch die englischen Reisen, die er jedes Jahr unternahm um Handschriften zu studieren, taten seinem Geist nur gute Dienste. So trat also auch das Glück auf seine Seite mit kleineren und mit größeren Gaben. Er fand Freunde und Förderer. Der erste von Belang war Georg V. von Hannover, der in Händel, als dem Diener welfischer Vorfahren, „seinen Kapellmeister“ sah und der Händelgesellschaft im Jahre 1860 eine regelmäßige Unterstützung von 3000 Mark zunächst auf zwölf Jahre zuwies.

Eigentlich hatte es der König, der sich seiner Dienste bei der Einrichtung des neuen Schloßchors und der Kirchenmusik bedient hatte, auf eine persönliche Belohnung Chrysanders abgesehen und ihn aufgefordert sich eine Gnade auszubitten. Für Chrysander gab es aber gar keine persönlichen Interessen, sein ganzes Leben, das äußere und das innere, ging ihm im Händel-



werk auf. Dieses erste Glück, das die Händelausgabe geschäftlich wesentlich erleichterte, ward aber mit der Annexion von Hannover zum Unglück und es begann ein Jahrzehnt, das Chrysanders Kraft und Festigkeit auf die äußerste Probe stellte. Um an Händel festhalten zu können, blieb ihm da nichts übrig als weitere Arbeit auf sich zu nehmen. Mit der Redaktion der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", für die er damals manchmal ganze Nummern fast allein schrieb, hat er sich, seiner eigenen Aussage nach, hauptsächlich des Gehalts wegen beladen. Der deckte den Unterhalt der Familie, der Ertrag der Gärtnerei blieb für Händel. Auch als endlich Preußen die hannöverische Subvention übernahm, waren die Sorgen noch nicht zu Ende. Die Krisis kam im Jahre 1874, wo sich Chrysander gezwungen sah, einen Teil seiner über alles geliebten Bibliothek an die Stadt Hamburg zu verkaufen. Ein Lichtblick fiel mitten in die dunkle Zeit dadurch, daß ihm 1870 die Bekanntschaft mit seinem liebenswürdigen Konkurrenten Viktor Schölcher die Benutzung der sogenannten Handexemplare Händels, d. h. der Partiturabschriften ermöglichte, aus denen Händel selbst dirigiert und einstudiert hatte. Da sie zahlreiche Korrekturen und Eintragungen enthielten, waren sie für die Redaktion der Gesamtausgabe in vielen Fällen wichtiger als die Autographe. Auf Chrysanders Betreiben wurde die gegen 120 Bände starke Sammlung von Hamburger Mäcenen erworben und ebenfalls der Stadtbibliothek einverleibt. Das Ende der Ausgabe verlief so glatt und erfreulich, daß Chrysander den hundert Bänden, aus denen sie besteht, noch mehrere Lieferungen fremder, von Händel benützter Komponisten hinzufügen konnte. Die Spitze des äußeren geschäftlichen Erfolgs bildete der Ankauf des ganzen Materials der Gesamtausgabe durch eine neue englische, in London ansäßige Händelgesellschaft.

Einer wirklichen Kritik ist Chrysanders Händelausgabe bisher noch weniger unterzogen worden, als die große Bachausgabe. An den Klavierauszügen, durch die er die Verbreitung der Werke zu fördern glaubte, ist scholastisch herumgemäkelt worden, aber ihm die eigentlichen Redaktionsarbeiten nachzuarbeiten und dadurch feste Unterlagen für Lob und Tadel zu gewinnen, das hat noch keiner unternommen. Auch das ist eine Huldigung für Chrysander, nicht bloß eine Wirkung des von ihm vorgelegten, überall klaren und einwandfreien Notentextes, sondern auch der Ausdruck unbedingten Zutrauens zu seiner intellektuellen und moralischen Verläßlichkeit. Dieses Zutrauen hatte er sich als Biograph und durch die wenigen Mitteilungen erworben, in denen er ausnahmsweise seine Vorlagen beschrieb. Von Vorreden und Einleitungen durfte er häufig in Hinblick auf die Biographie absehen, wo er auf sie nicht verweisen konnte, hielt er sich, wenn sich Schweigen verbot, knapp. Führten die Bände vor Probleme, fand er in der periodischen Presse Gelegenheit sie von Grund aus zu entwickeln. Bogenlange Revisionsberichte verwarf er gänzlich und war der Meinung, daß wichtige Varianten im engen Zusammenhang mit dem Haupttexte vorgelegt werden sollten. Seine Grundsätze würden auf

die Entwickelung der Redaktionstechnik bedeutenden Einfluß geübt haben, wenn er sich entschlossen hätte, sie nicht bloß praktisch in der Händelausgabe zu üben, sondern auch als Theoretiker ausführlich zu vertreten. Auf alle Fälle ist seine Händelausgabe schon dem Umfang nach die größte Leistung in der Publikation alter Musik und übertrifft die Mehrzahl der verwandten Unternehmungen durch die Einheitlichkeit, mit der sie durchgeführt ist. Daß Chrysander und nur Chrysander ihr Redakteur war, trug ihr trotz der unendlich größeren geschäftlichen Schwierigkeiten schon bald einen Vorsprung vor der Gesamtausgabe der Bachschen Werke ein.

Die Aufnahme entsprach dem Bildungsniveau der deutschen Musiker; noch in den Subskriptionslisten der letzten Bände fehlen so ziemlich alle die Namen, die man mit Fug und Recht an dieser Stelle erwarten durfte. Der Mangel an Interesse war noch ärger als bei der Bachausgabe. Daß Händels Werke jetzt auf dem Markt waren, merkte man daran, daß auf Chrysander fußend R. Franz, J. Hellmesberger und andre Tonkünstler Bearbeitungen vorlegten, daß die Sänger Arien, Geiger und Cellisten Melodien aus Opern Händels brachten, von denen die vorhergehende Generation keine Ahnung gehabt hatte. Aber es blieb dabei, daß mit Ausnahme des von Ferd. David modernisierten Stückes alle Concerti grossi weiter ruhten, daß von den 28 Oratorien nur die schon von den Großvätern und Urgroßvätern eingeführten in die Konzerte kamen. Die Leser dieses Jahrbuchs kennen die Gründe, die der energischen Beschäftigung mit Händel entgegengehalten wurden. Sie gingen alle auf die bequeme Theorie vom Veralten musikalischer Kunstwerke hinaus. Auch dieser ästhetische Zaun schreckte Chrysander nicht. Aber er beschränkte sich nicht darauf zu grollen, sondern er frug sich: Warum kommt die Händelsche Kunst, dieser ewige und unerschöpfliche Jungbrunnen, der Gegenwart veraltet vor? Darum, fand er, weil wir ihre Originalfarben übermalen, die Zeichen, in die sie gefaßt ist, falsch lesen und deuten!

Diese Entdeckung führte ihn an den dritten Teil seines Händelwerks: die Restaurierung der Händelschen Oratorien. Dieser Aufgabe hatten sich vorher, seit den Zeiten Hillers, Mozarts, Mosels, Händelfreunde oft genug unterzogen. Wie sich die Chrysandersche Lösung von der seiner Vormänner unterschied, ist hier wiederholt, am ausführlichsten in der Abhandlung „über den Vortrag alter Musik“, über die Unterschiede italienischer und französischer Schule, über basso continuo und Accompagnement, über Verzierungswesen, über Orchester und Chorbesetzung in der Vor-Gluckschen Musik auseinandergesetzt worden. Hier bot sich eine Arbeit, für die auch der begabteste Musiker allein nicht ausreichte, hier drang aber auch, wie das Jahrzehnte lange Erfahrungen bewiesen, der Historiker mit Warnen und Raten nicht durch. Praktische Demonstration war das Wichtigste, wenn etwas erreicht werden sollte. Die bot Chrysander zunächst in der Einrichtung der bisher ganz unbenutzt gebliebenen, selbst von Musikern wie Franz Wüllner gering angesehenen

„Debora“, der er dann den „Herakles“ folgen ließ. Es gibt noch heute gelehrte und ungelehrte Musiker, die diese Einrichtungen und die der weiter von Chrysander bearbeiteten Oratorien für Experimente halten. Sie sind aber schon jetzt in der entschiedenen Minderheit, und der endgültige allgemeine Sieg des Chrysanderschen Prinzips darf ruhig der vereinigten Macht von Ohr und Stilgefühl überlassen werden. Selbst aber, wenn unsere Zeit wirklich unfähig wäre sich wieder an Händelschen Sologesang, wie er sein soll und an echtes Händelsches Kolorit zu gewöhnen und der schließliche Ausgang der Fall der Händelschen Kunst sein sollte, dann bliebe das Verdienst, das Chrysander als Bearbeiter von Händels Oratorien der Musik dadurch geleistet hat, daß er zeigte, wie gute Übersetzungen sein müssen, bedeutend genug. Sie schieben dem geradezu entsetzlichen Verfall, in den der Sprachsinn der deutschen Musiker während des 19. Jahrhunderts und trotz R. Wagner geraten ist, einen Riegel an der gefährlichsten Stelle vor.

Für Chrysander war der Lebensabend, an dem er als Restaurator sein Händelwerk grandios abschloß, vielleicht der glücklichste Abschnitt seines Daseins. Er griff auf den Ausgang seiner musikalischen Laufbahn zurück, mit Jugendhitze arbeitete er an Acis, an der Kleinen Cäcilienode, an Esther; der Historiker hatte den Komponisten in ihm wieder aufgeweckt. Damals war es, wo er sich darüber, daß ihn das Brockhaussche Konversationslexikon als „deutschen Musikgelehrten“ vorstellte, beschwerte, er wollte höchstens einen gelehrten deutschen Musiker gelten lassen. Auf den Musiker legte er den Nachdruck, wie denn auch beim höchsten Begriff dieses Wortes der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft nichtig wird. Dieses Ideal des Zukunftsmusikers hatte in Chrysander Fleisch und Blut gewonnen.

Es ist kein Zweifel, daß der Name Chrysanders in den kommenden Jahrhunderten an seinen Händeltaten haften wird. Doch aber ist es zu bedauern, daß er sich an Händel aufgebraucht hat. Händel verdient ein solches Opfer, aber warum hat es das Schicksal nicht auf mehrere Männer verteilt? Im ausschließlichen Dienst des einen ist die volle Kraft Chrysanders nicht zur Verwertung gekommen, seine eminente Gabe gründlich zu klären, wo er eingriff, der deutschen Musik auf vielen Gebieten, wo sie ihr unersetzlich gewesen wäre, verloren gegangen. Daß er wirklich zum musikalischen Praeceptor Germaniae geboren war, bezeugen die Gastrollen, auf denen er von seinem Händelreich aus verwandte Provinzen besuchte. Überall trat er Spuren, die sofort zu fahrbaren Straßen ausgebildet werden können, sobald der Fleiß sich daran begibt. Daß wir endlich eine starke wissenschaftliche Musikpresse haben, danken wir seinen Jahrbüchern; er hat die heutigen österreichischen, deutschen und bayrischen Denkmäler durch seine Ausgaben Corellis, Couperins, Carissimis angeregt. Seine volle Zustimmung hatten diese neuen Unternehmungen nicht; durch seine Erfahrungen als Händelbiograph war er zu der Überzeugung gekommen, daß auf diesem Feld international vorgegangen werden müsse und

daß der länderweise isolierte Betrieb der Musikgeschichte Verwirrung stifte. Schließlich hat er auch als Redakteur der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Gold ausgegeben, das dem Verderben entrissen werden sollte.

Einen solchen Krösus sieht die Musikwissenschaft nicht sobald wieder. Aber sie wird auf guten Wegen bleiben, wenn sie mit dem Vermächtnis Chrysanders wuchert und sein Andenken als das eines getreuen Eckart hütet!

Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik.

Von

Hermann Kretzschmar.

Seit einer längeren Reihe von Jahren sind auch in Deutschland literarische Einführungen in musikalische Kunstwerke bei Publikum und Buchhandel in Aufnahme gekommen. Die Musiker aber scheinen noch nicht recht zu wissen, wie sie sich dazu stellen sollen. Namhafte Komponisten: Heuberger, Humperdinck, Müller-Reuter, Vollbach, Weingartner arbeiten mit; Heinrich Zöllner dagegen hat diese analytischen Bestrebungen an sich, ohne Rücksicht darauf, wie sie ausfallen, humoristisch abgewiesen*) und ihm nach setzen sich immer häufiger Rezensenten und Referenten gegen die vermeintlichen „Eselsbrücken“ in Positur.

Da mag denn einmal darauf hingewiesen werden, daß Theoretiker wenigstens, wenn sie sich nicht kurzsichtig ins eigne Fleisch schneiden wollen, solchen Späßen fernbleiben sollten. Denn das Feld, das die berufenen oder unberufenen Erklärer bebauen, ist eine sehr wichtige theoretische Disziplin, gewissermaßen der Abschluß, die letzte und wertvollste Ernte der gesamten Musiklehre. Es heißt: musikalische Hermeneutik.

Eine Hermeneutik — Dolmetschkunst — ist zuerst von den Theologen ausgebildet worden, bald aber in alte und neue Philologie und von da in alle Geistes- und Kunstwissenschaften übergegangen. Ihr Zweck ist überall derselbe: den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerks den reinen Gedankenkern nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, unter Benutzung aller Hülfsmittel, die Fachbildung, allgemeine Bildung und persönliche Begabung zur Verfügung stellen, zu erklären und auszulegen. Für die Künste fällt die Bedeutung der Hermeneutik mit der der Meisterwerke zusammen, denn wenn die großen Werke der Meister die wichtigsten Stützen und Träger der Kunst sind, dann haben auch die ernsten Versuche, das volle Verständnis dieser Werke zu erschließen, Wichtigkeit. Dieser Satz hat für Kunsterzeuger und Kunstempfänger dieselbe Gültigkeit. Ob wir durch Kunst eignes Leben ausleben, uns also schaffend an ihr beteiligen, oder nur fremdes nachleben wollen, das macht für

*) Siehe den Aufsatz „Loreley“ im Musikalischen Wochenblatt 1902.

das Verhältnis zu den Meisterwerken keinen wesentlichen Unterschied. Für die zweite Klasse sind die Schöpfungen großer Künstler — bis zum wirklichen Nachschaffen gelangendes Einleben vorausgesetzt — der köstlichste Lohn der Schulmühen, für die erste der unentbehrliche Durchgangspunkt zu eigenen Leistungen. In der Poesie und in den bildenden Künsten erblicken darum Künstler und Kunstfreunde einmütig in den hermeneutischen Arbeiten, falls sie gut sind, die Spitze theoretischer Weisheit und wissen denen, die das Verständnis von Meistern und Meisterwerken gefördert haben, mindestens denselben Dank wie dem Verfasser einer Grammatik, eines technischen Lehrbuchs oder wie einem Dichter und Maler mittlerer Güte. Wenn im Gegensatz hierzu eine musikalische Hermeneutik von den Musikern bekämpft wird, so kann es dafür nur zwei vernünftige Gründe geben: Entweder die Musik braucht keine Hermeneutik, oder sie erlaubt keine.

Die erste Annahme darf glatt abgewiesen werden. Der Musik sind Hülfsmittel des Verständnisses, die über die Form hinausdringen, sogar nötiger als jeder anderen Kunst, weil ihr jene direkten Beziehungen zu Natur und Welt fehlen, die in Poesie und Bildnerei in der Regel die Hauptsache allein erklären. Den großen Gebilden der heute so stark vorherrschenden Instrumentalmusik steht der ungeschulte Hörer hülflos gegenüber. Wenn er begabt ist, trifft ihn hie und da eine mächtige und zugleich einfache Melodie tiefer, aber im allgemeinen bleibt er in sinnlichen Eindrücken stecken, die sich als Wohlgefallen und Bewunderung oder als Verwunderung und Mißfallen äußern. Daß der Begriff des ungeschulten Hörers leider sehr weit, bis in die Kreise der Fachleute hinein, gezogen werden muß, wie C. Stumpf einmal betont hat, bestätigt sich auch hier. Denn diejenigen, die von einer Instrumentalkomposition ein durchaus klares Bild mit hinwegnehmen, ihre Grundgedanken und in jedem Augenblick auch deren Entwickelung verstanden haben, bilden die Minderheit der Hörer; Kenner, die in einer guten Sonate oder Sinfonie einen gleich ergiebigen Stoff der Diskussion finden, wie in einer Dichtung, einem Gemälde, eine Seltenheit. Weil die Musiker die Hermeneutik vernachlässigt haben, ist die Musikästhetik in die Hand von Dilettanten gekommen, vorwiegend in die von musikalisch unzureichenden Philosophen und diese gerieten darauf: den Inhalt von Instrumentalkompositionen ins Unbestimmte, Unbewußte zu verlegen oder ihn ganz abzuleugnen. Hätten sie recht, dann täten wir besser nach dem Muster von Altertum und Mittelalter die selbständige Instrumentalmusik als eine Volksgefahr zu behandeln. Glücklicherweise werden sie von der musikalischen Praxis widerlegt. Bei einem Pianisten ists allerdings möglich, daß er stundenlang mechanisch, ohne zu fragen: was die Noten wollen und sagen, dahinmusiziert; bei einem Orchester nicht. Wenn Beethoven ohne weitere Bemerkung hinschreibt:



so müssen die Geiger schon aus technischen Rücksichten, wegen der gleichmäßigen Ausführung über den Charakter dieser Figur im Klaren sein. Und so ists überall in der Instrumentalmusik: ohne Verständnis des eigentlichen Sinnes läßt sich kaum ein Takt richtig ausführen und, wie gleich hinzugefügt werden darf, anhören. Die Instrumentalmusik verlangt ununterbrochen die Fähigkeit hinter den Zeichen und Formen Ideen zu sehen, sie verlangt, daß diejenigen, welche sie treiben, die Gabe des Auslegens besitzen.

In der Vokalmusik erklärt der Text vieles, aber durchaus nicht alles. Im ersten Satz seines Requiems läßt Berlioz einmal das Wort „dona" (eis requiem) von den Sopranen folgendermaßen:



singen. Wer nicht hermeneutisch veranlagt, d. h. nicht imstande ist das Phantasiebild zu finden, das den Komponisten auf diese wiegende Figur brachte, wird sie für eine anstößige und geschmacklose Annäherung an den Walzerton halten und sich in dieser Meinung wohl auch durch eine oder die andre falsche Aufführung bestärkt sehen. Wie bei diesem einen Beispiel, ists aber in der Vokalkomposition überhaupt. Auch in ihr bieten technische Musikbildung und Buchstabentreue allein keine genügende Sicherung gegen grobe Irrtümer und gegen Mißhandlung der Kunstwerke.

Wie uns somit die musikalische Praxis die Notwendigkeit eines tieferen über die Formensicherheit hinausgehenden Musikverständnisses zeigt, so ergibt sie zugleich auch dessen Möglichkeit. Wenn die Orchester jenes Beethovensche Motiv hart und streitbar spielen, die Chöre das Berliozsche weich und träumerisch singen, so ist damit der tatsächliche Beweis geliefert, daß über den Sinn und den Charakter einzelner Stellen einer Komposition eine Einigung, eine den nächsten Bedarf deckende Klarheit erzielt werden kann. Nach den Gesetzen der Addition muß sich dann aber auch eine ganze Komposition erklären lassen, es muss Mittel geben den Geist eines ganzen Musikstücks und seiner einzelnen Teile bis in die kleinsten Glieder hinein offenzulegen, es muß mit einem Wort eine musikalische Hermeneutik möglich sein. Der größere Teil der Musiker rechnet auch tatsächlich mit dieser Möglichkeit, indem er über ganze Kompositionen und über Abschnitte aus ihnen urteilt, wenn auch diese Urteile vorwiegend sehr summarisch ausfallen. Ernstlicher ist eine musikalische Hermeneutik eigentlich in unsrer Zeit nur durch die sogenannten Formalästhetiker in Frage gestellt worden. Diese uralte Partei fand beim Emporkommen der neudeutschen Musik in Eduard Hanslick einen Vertreter, der an glänzender geistreicher Dialektik, an treffenden Beobachtungen und Bemerkungen allerdings alle Pythagoraeer, alle Artusi und Ulibischeffs weit hinter sich ließ. Ihm, und nur ihm hat es die Musikwelt eine Zeitlang

glauben können, daß die Begründung neuer Formen mit einem neuen Inhalt unstatthaft sei, daß die Musik keinen Inhalt habe, es seien denn Tonreihen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch sie auf andre Künste zu übertragen. Da bestünde der Inhalt der Poesie in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulpturen in Farbe und Leinewand, in Marmor und Bronze. Indes auch Paradoxen können heilsam sein. Die Kühnheit Hanslicks hat in einer überschwänglichen Zeit den Glauben an das unbegrenzte Vermögen der Musik nützlich herabgestimmt und sie zwingt noch heute auch die grundsätzlichen Gegner der Formalästhetik zwischen der Ausdrucksfähigkeit der Musik und der anderer Künste Unterschiede anzuerkennen.

Nach gewissen Richtungen kann die Musik weniger, nach andren unendlich mehr als ihre Schwestern. Es ist ihr versagt zu objektivieren und allein genaue Bilder und Begriffe zu geben. Mit allen Tönen der Welt kann der Komponist keine bestimmte Vorstellung von einem Wald, einem See geben; dem Dichter gelingts mit einem Wort, dem Zeichner mit einigen Dutzenden von Strichen. Ganz anders wenn der Komposition ein Text oder eine Überschrift zu Hülfe kommt, da vermag sie in die Feierlichkeit oder die Heimlichkeit des Waldes schneller, unmittelbarer und fesselnder einzuführen als jedes Gedicht und jedes Gemälde. Sie ist eine geborene Hülfskunst, ihre Absichten müssen dem Geist und der Phantasie vermittelt, ihre Objekte vorher vereinbart werden. Sie hat kein Organ für Namen und Bezeichnungen, sie ist, wie M. Hauptmann sagt, eine Algebra, eine Rechnung mit unbenannten Größen. Aber dem Eingeweihten gibt sie vom Wesen und vom Innenleben der Objekte Bilder von einem Reichtum und einer Feinheit, die nur ihr möglich sind. Der Poesie steht sie am nächsten, bildet mit ihr die Gruppe der „redenden Künste“, die Laien reden von Tondichtungen, von Tonsprache, von vielsagenden und nichtssagenden Kompositionen. In ihrem Sprachvermögen liegt der Hauptwert der Musik, und die größten musikalischen Reformen und Revolutionen, die die neuere Geschichte kennt, die monodistische am Ausgang der Renaissance, die neudeutsche im 19. Jahrhundert, waren darauf gerichtet diesen Schatz zu neuen Ehren und zu höherer Wirkung zu bringen. Dieses Sprachvermögen der Töne ist ein andres als das der Worte. Es ist unselbständiger und undeutlicher. Aber im übrigen kann es die Tonsprache mit der Wortsprache sehr wohl aufnehmen. Sie fährt da fort, wo diese nicht mehr ausreicht; jene kleinsten und größten Regungen des Seelenlebens, die der Poet in langen Umschreibungen nur einigermaßen bemeistern kann, fixiert der Komponist im Nu und in ihrer ganzen Fülle und Besonderheit.

Die Unselbständigkeit der Musik ist ein Mangel, ein Sprachfehler, aber einer, den wir den Vorzügen gegenüber wohl in Kauf nehmen, mit dem wir uns abfinden können. Indem ihn die Formalästhetiker immer wieder eigensinnig betonen und übertreiben, vergessen sie, daß, wenn das Ohr hört

und das Auge sieht, der übrige Mensch nicht tot ist. Immer hört und sieht der Geist mit, wenn überhaupt einer da ist und alle Künste und Kunstwerke sind für ihre volle Wirkung auf den guten Willen und die ergänzende Phantasie des Empfängerkreises angewiesen. Unter dieser Voraussetzung verringert sich die Undeutlichkeit auch der Instrumentalmusik ganz wesentlich. Die Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte" auf ein Gezänk von Handelsjuden zu deuten ist für alle Bildungsmenschen, die darnach fragen was es mit dieser Zauberflöte für eine Bewandtnis hat, ausgeschlossen. Wie mit diesem einen Stück ists mit allen Opernouvertüren und mit allen durch Überschrift oder Programm bestimmten Instrumentalkompositionen; sie und alle Vokalwerke liegen der Erklärungskunst ziemlich restlos offen. Aber auch die unbenannten Fugen, Sonaten, Sinfonien, Konzerte und alle sonstigen der sogenannten absoluten Musik zugerechneten Instrumentalkompositionen lassen sich, sofern sie nicht bloß Handwerkswert haben, unter bestimmten Bedingungen und bis zu einem gewissen Grade allgemein menschlich verstehen, sie bergen einen allgemein geistigen Inhalt, dem die jeweilige musikalische Form als Hülle und Schale dient. Dieser inhaltliche Kern nimmt das Hauptinteresse des wahren Kenners in Anspruch, und der wahre Kenner ist imstande diesen eigentlichen Kern nicht nur zu fühlen, sondern auch, in seinen wesentlichsten Bestandteilen wenigstens, mit Worten anzudeuten oder zu beschreiben. Musik zu komponieren und Musik zu hören hat mit somnambulischen Zuständen und Fähigkeiten nichts zu tun, sondern es ist eine Tätigkeit, die höchste geistige Klarheit verlangt. Den Philosophen und Ästhetikern, die hierüber andrer Meinung sind, darf der Musiker ruhig ein: „ne sutor ultra crepidam" zurufen.

Die Hauptfragen, um die es sich bei der Erklärung solcher unbenannter Instrumentalkompositionen handelt, sind: Wie weit darf der Erklärer gehen, ohne den sichern Boden zu verlieren? Zweitens: Wie weit muß er gehen, wenn seine Arbeit überhaupt einen Sinn haben soll?

Die Beantwortung der ersten Frage hat mit dem Geständnis zu beginnen, daß die Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumentalkomposition ziemlich eng gesteckt sind. Sie liegen — mit den Alten zu reden — innerhalb der sogenannten Affekte d. h. innerhalb der Charaktereigenschaften der Empfindungen, Vorstellungen und Ideen. Diese Affekte nun sind es, die sich in Motiven, Themen, in Tonfiguren überhaupt verkörpern, entweder einfach oder aber in Verbindungen und Mischungen, die außerhalb der Musik unmöglich sind. Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben. Scheinbar ein schwaches Ergebnis, ein Schattenspiel, tatsächlich aber eine wertvolle Leistung! Denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuß, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit, er ist gegen die Gefahren und die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt. Hat er Phantasie und den Grad

4*

eigner künstlerischer Begabung, den jede Beschäftigung mit Kunst voraussetzt, so wirds nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eignen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Flug und blitzartig vor dem innern Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlich und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren. Wie kommt es, wird er fragen, daß hier die Musik plötzlich aus dem Majestätischen ins Sentimentale, dort aus der Ruhe in Erregung fällt? Folgt eine Begründung dieser ungewöhnlichen Wendungen, oder sollen sie nur blenden? Wer den Affekten zu folgen versteht, hört und genießt demnach kritisch, aber es ist keine Beckmessersche, sondern eine Sokratische Kritik, die er übt, es ist jene Unterscheidung von Licht und Schatten, von Vorzügen und Schwächen, ohne welche die Bewunderung wertlos und leicht zur Selbsttäuschung oder Heuchelei wird.

Da nun das Verständnis der Affekte, wie bald gezeigt werden soll, lehrbar ist, unterliegt es keinem Zweifel, daß der Erklärer oder der Hörer sich auf sicherm Boden bewegt, wenn er in reinen Instrumentalkompositionen nach dem Charakter aller einzelnen Stellen und der sich aus ihnen zusammensetzenden größern Teile fragt.

Er darf die Affekte feststellen und das ist zugleich das Wenigste was er tun muß. Der Pflicht bis hierher vorzudringen, können sich nur diejenigen entziehen, für die Musik lediglich Musik ist d. h. die auf ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben der Menschheit verzichten. Dem *δαίμων*, der ja bei allen Künsten mitwirkt, mag für die Musik ein besonders starker Einfluß zugestanden, dem Komponisten, in dessen Innern es mächtig klingt und singt, zunächst die Frage nach den Stimmungen und Ideen, die zum Tönen und Schaffen treiben, erlassen werden. Aber ein Kunstwerk wird aus einer großen Komposition niemals, wenn der Komponist nach den ersten Eingebungen nicht über die Sphäre des Unbewußten hinausdringt zur Klarheit über die Natur und die Ziele seiner Eingebungen. Darin, daß die Philosophen diesen Kardinalpunkt immer wieder übersehen, zeigen sie ihre Unbekanntschaft mit dem Wesen künstlerischen Schaffens. Zur Zeit Hegels ließ sich das entschuldigen; heute aber, wo die geschichtliche Forschung in Beethovenschen Skizzenbüchern, in Varianten Händels, Bachs, Mozarts, Schuberts soviele Bilder aus der Werkstatt großer Komponisten vorgelegt hat, nicht mehr. Nach dem Ausweis der Kunstgeschichte führt die Berechnung und die planmäßige Erfindung viel mehr zu außerordentlichen Resultaten als die bloße Begeisterung. Und ähnlich verhält sichs auch mit dem Hörer. Es ist laienhaft überspannt den Wert und die Eigentümlichkeit musikalischer Eindrücke auf ihre Rätselhaftigkeit zurückzu-

führen und sich dabei zu beruhigen. Eine solche Wirkung bezeugt keine Kennerschaft und keine Begabung, sondern nur die unerläßlichste Vorstufe dazu: Empfänglichkeit. Wer ernst und fähig ist, muß weiter kommen im Hören und Erklären; auch die Erkenntnis und das Verständnis des Formenbaues nach allen Richtungen ist nur eine Durchgangsstation. Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik“ als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich *musikalischen Inhaltes gibt es keine absolute Musik!* Sie ist ein ebensolches Unding wie eine absolute Poesie, d. h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken. In vielen Fällen wird auch in der unbenannten Instrumentalkomposition die Erklärungskunst über die Feststellung der Affekte noch hinauskommen und imstande sein die Objekte, auf die sich die Affekte beziehen, nachzuweisen oder zu vermuten. Die Mittel dazu bietet die Biographie und die Geschichte. Wenn wir aus diesen Quellen z. B. die Umstände, unter welchen Mozart seine letzten Sinfonien in Es und G, Beethoven seine B dur-Sinfonie geschrieben hat, erfahren, so ist es nicht bloß erlaubt, sondern es ist notwendig gewissenhaft zu untersuchen, ob zwischen den Affekten und den Lebensnachrichten Beziehungen bestehen. Auch Bekanntschaft mit dem Geist und den Strömungen der Entstehungszeit, mit ihren besonderen musikalischen Sitten und Bräuchen gibt häufig näheren Aufschluß über den Inhalt, über das Objekt von Instrumentalkompositionen.

Zuweilen wird dieser nähere Aufschluß wesentlich sein, in manchen Fällen nur anekdotischen Wert haben, wie das die Erfahrungen mit Programmmusik belegen. Immer wird durch solchen näheren Aufschluß die Phantasie des Hörers auch beeinträchtigt. Während sie ohne ihn sich zu dem freudigen Charakter einer Stelle nach persönlichem Belieben und augenblicklicher Disposition tausenderlei Anlässe und Geschichten denken darf, ist sie jetzt an einen einzigen Fall gebunden. Aus diesem Grunde ist die Vorliebe für programmlose Instrumentalmusik berechtigt. Der Verlust an Freiheit und an Kombinationen wird aber der Phantasie bei einer Instruktion von außen durch einen Gewinn an Klarheit und Eindringlichkeit ersetzt. Die Affekte treten aus der Allgemeinheit heraus, nehmen individuelle Züge an, sie wirken kräftiger, frischer und eigentümlicher. Das Motiv:



spricht an sich eine schwellende, drängende Empfindung aus, die auf Sehnsucht, aber ebenso gut auf Rachsucht zurückgehen kann. Erst durch die

Verbindung mit der Gestalt Don Juans wird es dämonisch. So schärft das Programm und die Objektivierung den Affekt in der Regel zu einem besondern Bild; es beschneidet der Phantasie den Raum, nicht bloß der Phantasie des Hörers, sondern auch der des Komponisten, verstärkt aber ihre Energie. Wo in einer programmlosen Instrumentalkomposition besonders plastische Stellen heraustreten, da liegt meistens die Vermutung nahe, daß die Stimmung und die Einbildungskraft des Tonsetzers an Realitäten angeknüpft hat. Ist der Erklärer überhaupt im richtigen Geleise, so wird er ihnen häufig auf die Spur kommen.

Wohl liegt es in der Natur der Sache, daß für die unbenannte Instrumentalkomposition großen Stils eine Erklärung am nötigsten ist. Darum ist sie aber für Programmmusik und für Vokalmusik noch lange nicht überflüssig. Auch hier steht der Hörer auf Schritt und Tritt vor Fragen, auf die Überschrift, Programm, Text, musikalische Theorie und Formenlehre allein keine Antwort geben. Eine Coriolan-Ouvertüre, eine Eroica-Sinfonie kann man sich auch anders vorstellen als sie Beethoven komponiert hat; seine spezielle Ausführung dieser Vorwürfe bedarf also eines Kommentars. Wie oft nehmen die Berliozschen Sinfonien willkürliche oder dem Programm fremde Wendungen! Welche Fülle von Symbolik in Bachs H-moll-Messe! Selbst die klarsten Werke dieser Klassen, Händels Alexander's Fest z. B., sind durch die Noten allein nicht vor Mißverständnissen geschützt. Überall wird die musikalische Hermeneutik von notwendiger Arbeit erwartet.

Sie ist deshalb auch keine neue Erfindung, sondern seit dem Einzug der modernen Kunst immer, wenn auch nicht umfassend und planmäßig geübt worden. Davon überzeugt ein Blick in Doni und in die Schriftsteller und Theoretiker der Renaissancezeit. Ernsteren Versuchen sie auszubauen, begegnen wir im achtzehnten Jahrhundert, nicht bloß Versuchen sie zu treiben, sondern auch sie zu lehren und zwar gleich mit im Interesse der Komponisten. Daher die damaligen Anweisungen für den musikalischen Ausdruck von Liebe, Eifersucht und ähnlichen Gemütszuständen, an denen nicht übersehen werden darf, daß sie bloß für Vokalkomposition bestimmt sind. Die Instrumentalmusik jener Periode bedurfte, soweit sie öffentliche Gesellschaftsmusik war, keiner Erklärung, die subjektivere Hausmusik kam nur in reife Hände. Diese Verhältnisse haben sich im neunzehnten Jahrhundert vollständig geändert. Unsre Instrumentalmusik, gleichviel wie sie verwendet wird, ist komplizierter, ihr Publikum breiter und gemischter geworden, auch das fachmännische.

Bei dieser Sachlage ists nur erfreulich, wenn sich auch das Interesse an Hermeneutik gehoben hat. Das größte Verdienst daran kommt der musikalischen Presse zu, die namentlich seit dem Auftreten von Rochlitzens Allgemeiner Musikalischer Zeitung in ihr ein Hauptarbeitsgebiet gefunden, bis zum heutigen Tage festgehalten und schon frühzeitig mit bedeutenden Analysen — wie den Zelterschen zu Haydnschen, den Hoffmannschen zu Beethovenschen

Werken — die innere Entwickelung der Auslegekunst beträchtlich gefördert hat. Die Aufnahme der Hermeneutik hat dann der Musikerbiographie seit Winterfeld und Jahn ein neues Gepräge und neuen Wert gegeben. In einer von Musikzeitungen und Biographie unabhängigen, selbständigen Form musikalische Hermeneutik ins Publikum zu bringen hat in Deutschland zuerst Karl Maria von Weber in der Dresdner Abendzeitung Th. Hells unternommen; R. Wagners 1846 zur ersten Aufführung der Neunten Sinfonie geschriebenes Programm nahm eine örtliche Tradition wieder auf. Die angeführten Namen zeigen, daß die neuesten Vertreter der musikalischen Hermeneutik sich wenigstens in guter Gesellschaft befinden, die neuerliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete aber ist eine Folge des Bedarfs und der bei allen Nationen mit Ausnahme der bei der Vokalmusik stehen gebliebenen Italiener starken Nachfrage. Der quantitative Aufschwung wird dauernd nützen, wenn die Hermeneutiker der Aufgabe gewachsen sind. Das läßt sich leider nicht für alle Verfasser der heute auf den Markt geworfenen Analysen bescheinigen.

Wir haben da zunächst eine Gruppe, die anstatt nüchtern und sachlich zu verfahren, mit Schwärmerei zu Werke geht. Es genügt den Namen Edmund von Hagen zu nennen. Wohl soll der Erklärer ein poetischer Kopf sein, aber zu allererst muß er sich auf das musikalische Handwerk verstehen, sonst gerät er ins Schwindelhafte.

Eine zweite Gruppe von Erklärern kommt zu verkehrten ästhetischen Ergebnissen, weil ihr die selbständige musikalische Einsicht fehlt. Sie operiert ohne Nachprüfung mit landläufigen Ansichten und Urteilen, erklärt Mozarts G-moll-Sinfonie und Beethovens A-dur-Sinfonie für Werke der Anmut, in Schuberts H-moll-Sinfonie erblickt sie eine süßromantische Tondichtung und merkt nichts von den Stellen, die dieser Auffassung aufs entschiedenste widersprechen. Ihre Hauptvertreter sind wohlmeinende, stilgewandte Dilettanten.

Die dritte und stärkste Gruppe endlich versieht es darin, daß sie die Ziele der Erklärung viel zu niedrig steckt und sich damit begnügt dem Leser die äußere Form der Komposition zu beschreiben. Da wird über die Länge eines Themas, seine Tonart und Taktart, lediglich über Dinge gesprochen, die der halbwegs musikalisch geübte Leser allein sieht. Wenns hoch kommt, erhält einmal eine Melodie die Etikette: lieblich, schwermütig oder eine andere. Oft lehnt der stolze Verfasser auch diese Auskunft ab. In einem „Führer“ zu einer bekannten Mozartschen Sinfonie heißts vom Hauptthema des ersten Satzes: „Ob Lust oder Leid in diesem Thema zu erkennen sei, wollen wir nicht entscheiden.“ Wenn der Verfasser gerade das Wichtigste, d. i. den Affekt nicht angeben will oder kann, dann soll er überhaupt schweigen! Statt einer Erklärung von der Entwickelung der Affekte, bringen dann diese Erklärer lauter zusammenhanglose Hinweise auf technische Details, hier auf einen Kanon, dort auf einen Klarinetteneinsatz, aber nirgends ein Wort über die Absichten, die der Komponist mit diesen Mitteln verbindet, nirgends kommt

ein Versuch zum Kernpunkt der Aufgabe vorzudringen, nämlich dem Leser zum geistigen Verständnis der Komposition zu verhelfen.

Daß unter den neueren musikalisch hermeneutischen Arbeiten sich diese dritte Richtung so breit macht, ist ein bedenkliches Zeichen für die Musikauffassung der Fachmusiker. Als mildernde Umstände kann man da nur anführen, daß sie von dem Ukas der Formalästhetiker: „Der Inhalt der Musik sind Tonreihen“ betört sind, daß zweitens die Musik doch immer noch eine junge Kunst ist. Sie steht an vielen Stellen noch am Fuße solcher Berge, deren Höhe die andern Künste längst erreicht haben. Nirgends ist das schlimmer als mit dem ästhetischen Teil der musikalischen Hermeneutik.

Daß hier die Musiker von den eigentlichen berufsmäßigen Ästhetikern vollständig im Stich gelassen worden sind, unterliegt keinem Zweifel. Diplomatisch kann man sich hiervon durch die Darstellung überzeugen, die jüngst Paul Moos von der Entwickelung der modernen Musikästhetik seit Kant gegeben hat.*) Ungeheuer viel Spekulation — gute und verfehlte — über das Wesen der Musik und ihre Aufgaben, aber spottwenig, was dem Musiker oder Musikfreund wirklich nützen kann! Dafür fehlt es vor allem an einer Vorschule zu einer Musikästhetik und da das die berufsmäßigen Ästhetiker in hundert und mehr Jahren noch nicht bemerkt haben, ist es an der Zeit, daß die Musiker selbst die Ausfüllung dieser Lücke übernehmen!

In der Form eines Lehrbuchs allerdings wird das vielleicht niemals, jedenfalls noch lange nicht möglich sein, weil der Mechanismus der modernen Musik zu verwickelt ist. Wir müssen uns damit begnügen den Hauptzweck einer solchen Vorschule fest ins Auge zu fassen und alle Gelegenheiten, die ihm dienlich sein können, umsichtig benützen. Der Hauptzweck ergibt sich aus der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Ästhetik: *αἰσθάνομαι*, das Verbum, von dem es abgeleitet ist, heißt: ich empfinde, ich wittere, ich nehme wahr. Ästhetik ist also nicht bloß die Wissenschaft vom Schönen, wie die neuere Zeit will, sie ist von Haus aus die Lehre von den Empfindungen und Wahrnehmungen, insonderheit den sinnlichen und künstlerischen. Eine Kunstästhetik hat zuerst zu zeigen, wie künstlerische Eindrücke und Phänomene in Empfindung und Bewußtsein umgesetzt werden können, eine Musikästhetik also damit zu beginnen, daß sie die Tonformen empfinden lernt. Das Hören ist das erste Glied jeder musikalischen Übung und Theorie, das Empfinden, das Übertragen des Gehörten ins Seelische und Geistige das letzte. Der musikalische Unterricht und das praktische Musizieren bieten also die geeignetsten Gelegenheiten zur musikästhetischen Schulung. Unter den Unterrichtsfächern ist es namentlich die Harmonielehre, der sie nahe liegen. Weist doch hier den denkenden Lehrer selbst die übliche Terminologie häufig auf ästhetische Pflichten hin. Schon in den ersten Stunden, wo er die Akkorde

*) Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland; Leipzig 1902.



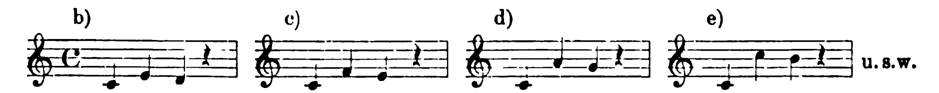
gruppiert, stößt er auf „Konsonanz“ und „Dissonanz“, also auf ästhetische nicht technische Begriffe, ebenso bei der Unterscheidung von „harten“ und „milden“ Dissonanzen. Auch „Moll“ und „Dur“ sind nicht konstruktive, sondern sensitive Bezeichnungen, nicht der äußern Anschauung, sondern der inneren Empfindung entnommen. Mit ihnen weisen noch viele andre Spuren in der heutigen musikalischen Grammatik auf eine Zeit zurück, die im Anschluß an die Sprachlehre bemüht war den Schüler nicht bloß in die Technik der Tonformen, sondern zugleich auch in ihren Geist und ihre Bedeutung einzuführen. Dies Verfahren geht auf die Musikauffassung der alten Griechen zurück, die selbst in den dunkelsten Zeiten der Scholastik nie ganz erlosch, mit der Renaissance wieder voll auflebte und bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts die namhaften Theoretiker aller Länder beseelte. Musiker und Musikfreunde waren darüber einig, daß die Musik eine Sprache sei und daß sie, wie das Rousseau einmal formuliert, alle ihre Mittel auf den Ausdruck von Ideen zu richten habe. Bei Herder übertrifft die Musik alle anderen Künste an „innerer Wirkung“ (Kalligona) und Jean Paul sagt: „Äußere Musik erzeugt innere“ (Quintus Fixlein). Unausgesetzt kämpfen die bedeutenden Musiker jener Zeit gegen den Formalismus, wo immer er sich bemerklich macht. In allen seinen Werken ficht Mattheson dafür, daß auch die Instrumentalmusik einen bestimmten Sinn haben, ihre Absicht immer auf „eine gewisse Gemütsbewegung“ richten müsse, „welche zu erregen — so sagt er im „Kern melodischer Wissenschaft“ — der Nachdruck in den Noten, die gescheute Abteilung der Sätze, die gemessenen Fortschreitungen und dergleichen wohl in acht zu nehmen sind“. Sein weniger gekanntes „Non plus ultra“ aus den Jahren 1754 und 1755 ist ein einziger Feldzug gegen die „Meßkunst“ in der Musik. Weil aber die Meßkunst von Natur leichter ist, als die Bohrkunst, ist sie zu allen Zeiten eines Anhangs sicher, zu gewissen aber trifft sie auf einen besonders günstigen Boden. Einen solchen bietet die Gegenwart in der Vorherrschaft der Instrumentalmusik, insbesondre durch den Kultus des Klaviers, das die Talentlosigkeit in Masse zur Musik heranlockt, aber auch die wirkliche Begabung oft von den geradesten und wichtigsten Wegen innerer Musikentwickelung abführt. Um so mehr muß der Unterricht auf der Hut sein, um so ernstlicher namentlich auf den meist gefährdeten Teil musikalischer Bildung das Auge richten. Der liegt aber in der Erkenntnis der geistigen, über Noten und Formen hinausgehenden Elemente der Musik. Dem notwendigen Talent, Töne und Tonformen jederzeit bewußt zu empfinden, ihre geistigen Beziehungen wenigstens in den Hauptumrissen, den Affekten nach, sicher und mühelos zu verstehen — diesem Talent droht die Verkümmerung. Ihr vorzubeugen ist die Aufgabe einer Vorschule der Musikästhetik, und alle Musiker, denen die Musik mehr ist als ein Tummelplatz tönend bewegter Formen, sollten ihr Scherflein zu einer Methode für diese Vorschule beitragen.

Da jede Methode mit den Elementen beginnen muß, hat eine Vorschule der Musikästhetik zunächst zu lehren, was die einfachsten melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementarformen für Empfindungen und Vorstellungen ausdrücken und anregen. Die neuere Musik bedarf eigentlich der Aufstellung noch eines weitern Elements, des Kolorits. Doch entzieht sich dieses einer Elementarlehre, es läßt sich nur an großen praktischen Beispielen demonstrieren, der Sinn für seine Bedeutung muß im Anschluß an das Studium der Meisterwerke kasuistisch, von Fall zu Fall geschult werden. Schon die Versuche einer methodischen Ausbildung in der Ästhetik der alten drei Elemente sind schwer genug, weil sie in reinen Formen äußerst selten vorkommen, wenigstens in der neuen Musik, die jede Intervallwirkung rhythmisch und harmonisch modifiziert, jeden Rhythmus mit Melodie und Harmonie, jeden Akkord mit Melodie und Rhythmus verbindet. Doch sind diese Versuche nicht ganz aussichtslos. Die Möglichkeit einer ästhetischen Intervallenlehre ist bereits mehrfach tatsächlich in älterer Zeit bewiesen worden, am überzeugendsten von Anton Reicha, der seine Kompositionslehre mit einer einwandfreien melodischen Rhetorik beginnt. Lehrer, die mehr als einen Komponisten kennen und bei jedem Beispiel den Anteil der fremden Elemente auszuscheiden wissen, also genügend musikalisch sind, können sehr wohl auf seinem Grund weiter bauen. Was tuts, wenn hier und da der Bau einmal schwankt, wenn falsche Deutungen von Intervallen und Melodik unterlaufen? Die Hauptsache bleibt die, daß im Schüler der Sinn für den Sprachgehalt melodischer Formen, seien es kleine Motive oder ausgeführte Melodien, geweckt und bis zur unwillkürlichen Betätigung entwickelt wird. Daß im allgemeinen ein melodischer Oktavenschritt einen anderen Grad und eine andere Art seelischer Spannung ausdrückt als ein Sekunden- oder Terzenschritt, daß im Ausdruck Grundunterschiede zwischen kleineren und größeren Melodiestufen vorhanden sind, wird niemand leugnen. Dann aber auch nicht, daß sich die Empfindung für solche Unterschiede schulen läßt.

Man kann da mit abstrakten Übungen beginnen, z. B. fragen: Was drückt



aus? Es ist jedoch sehr zu empfehlen, daß man dabei den Weg des Vergleichens beschreitet, also der Figur a) andere entgegenstellt, als



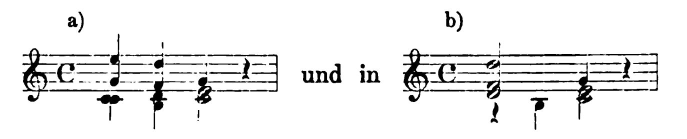
Unter dieser Bedingung reagiert auch bei Ungeübten die geistige Tonempfindung und sie bemerken, daß der größeren psychischen Erregung größere Intervalle entsprechen. Auf dem gleichen Wege wird auch der Unterschied zwischen

steigenden und fallenden Intervallen leicht klar werden. Jene sind in der Regel Ausdruck der Erregung, diese der Beschwichtigung. Der Widerspruch, den die praktische Kunst mit ihren Mischformen gegen solche Ergebnisse häufig erhebt, entbindet die musikalische Erziehung nicht von der Pflicht die Elemente nach der geistigen Seite einzeln und allein durchzunehmen. Einmal weil das Gefühl so am sichersten geschult wird, dann aber auch weil einzelne Ergebnisse auch durch keinerlei Verbindung geändert werden. Aus der isolierten Intervallenlehre bietet hierfür der Ausdruck der Frage ein bekanntes Beispiel: er verlangt stets, ohne Rücksicht auf Rhythmus und Harmonie eine steigende Endnote.

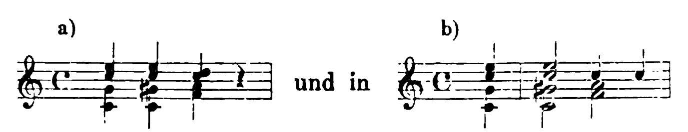
Die geringste Mühe verursacht bei diesen Übungen der Rhythmus. Unter allen Elementen der Musik besitzt er die stärkste Naturkraft. Bei den Naturvölkern geht die Musik häufig gradezu im Rhythmus und in Schlaginstrumenten auf, aber auch den Kulturmenschen ist das Verständnis für die psychische Bedeutung einfacher rhythmischer Bildungen meistens angeboren. Jedermann deutet ohne weiteres ein 𝅗𝅥 𝅗𝅥 auf Ernst und Feierlichkeit, unter Umständen auf Schwerfälligkeit und Plumpheit und ebenso schnell wird einem halbwegs aufmerksamen Beobachter klar, daß rhythmisch die Skala der Erregung von den langen zu kurzen Werten steigt, ähnlich wie melodisch von den knappen zu den weiten Intervallen. Auch die Charakteränderungen, die ein Rhythmus im Laufe eines Tonstücks erfährt, übersehen oder mißverstehen nur wenige, auch Unmusikalische wissen sich auf Grund von Sprachstudien und von allgemeinen Lebensbeobachtungen ein Bild von einem stetigen oder unstetigen, einem übersichtlichen oder verworrenen, einem frischen oder matten, einem fröhlichen oder schleppenden Rhythmus zu machen, weil rhythmische Äußerungen sich fast mehr noch als an das Ohr, an Herz und Puls des Menschen wenden. Nur das genaue äußere Erfassen, das Feststellen der Tonzahl in sehr schnellen flüchtigen, hochgelegenen rhythmischen Figuren muß geübt und geschult werden. Der Charakter und die poetische Absicht solcher Figuren dagegen wird von Hörern, die geistig folgen, nur selten vergriffen; die Ausdrucksfelder, auf denen sie vorkommen, sind nicht zahlreich, die hauptsächlichsten das extrem Leidenschaftliche und das Phantastische.

Schon bei den Bemerkungen über Konsonanz und Dissonanz, über Dur und Moll ist darauf hingewiesen worden, daß auch die nüchternste Harmonielehre auf ästhetische Deutung der Akkordelemente hindrängt. Tatsächlich bieten auch die Zusammenklänge das ergiebigste Feld für die Übungen im ästhetischen Hören, auch für abstrakte Übungen. Wie Dur- und Molldreiklang nebeneinander gestellt vor der Phantasie und dem Gefühl die Gegensätze von hart und hell zu weich und trüb hervorrufen, so leuchtet dem Schüler beim Vergleich auch sofort ein, daß der verminderte und übermäßige Dreiklang unselbständige, dissonante Bildungen sind, daß sie an einfache, klare Akkordgrößen angeschlossen, mit gewöhnlichen Dreiklängen verbunden sein wollen, daß sie

vorwiegend attributive und komparative Bedeutung haben. Es ist nun Sache des Lehrers eine möglichst große Zahl solcher Verbindungen, zunächst in rhythmisch gleichen und leichten Formen durchzunehmen und an ihnen zu zeigen, wie derselbe Akkord nach Stellung und Umgebung seinen Charakter wechseln kann. Wie anders wirkt h d f in:



oder c e gis in:

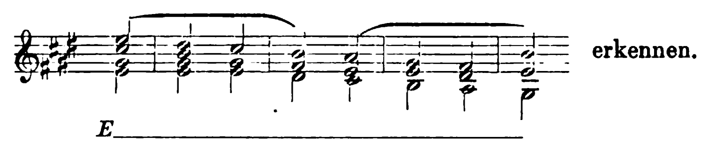


Nur die Betonung ist geändert, aber dieselben Akkorde, die in a) schmeichelten, in b) trotzen sie. Ebenso willig offenbaren die Dreiklangsumkehrungen die Charakterunterschiede, die zwischen ihnen und ihren Grunddreiklängen bestehen. Sextakkord und Quartsextakkord sind die engsten Blutsverwandten des Dreiklangs, aber von geringerer Kraft als das Familienhaupt, das Enkelchen immer anlehnungsbedürftig. Bei den Septimenakkorden kehren ähnliche Verhältnisse wie bei den Dreiklängen wieder. Der grosse Septimenakkord wirkt hart, scharf, trennend, der Dominantseptakkord weich und vermittelnd. Der Quintsext- und der Terzquartakkord entsprechen dem Sext- und Quartsextakkord, der Sekundakkord biegt aus der absteigenden Linie wieder aus und bringt den dissonanten Charakter des Akkords zu einer entschiedeneren Geltung als selbst die Grundform.

Nicht bloß in der Harmonik, sondern auch in der Melodik und Rhythmik wird man diese ästhetischen Elementarübungen, am besten auf das Verständnis von sogenannten Motiven beschränken. Eine solche Motivästhetik genügt durchaus um den Grund zu legen, d. h. den Sinn für eine geistige Auffassung von Tonformen, das Verständnis für den Sprachgehalt der Musik zu wecken. Die Ergebnisse werden von der Begabung und der allgemeinen Erziehung des Schülers abhängen, noch mehr aber von der des Lehrers. Ganz ungemein wird er sie fördern können, wenn er die abstrakten Übungen so oft als möglich mit Beispielen aus der lebendigen Kunst belegt. Die Gelegenheit dazu bietet sich auf Schritt und Tritt. Soweit die Tonsetzer überhaupt geistige Persönlichkeiten von Belang sind, äußert sich ihre Individualität meistens auch in der Vorliebe für bestimmte Intervalle, Rhythmen und Akkorde, oder im besonderen Gebrauch solcher Elementarmittel. Mit einer gewissen Sicherheit kann man S. Bach an den Sekundenkränzen in seiner Figurierung



Mendelssohn an den durchgehenden Septimen:



In Palestrinascher Musik fällt sofort auf, wie für die Zwecke der Betonung, der Deklamation, des Ausdrucks der Affekte im Kleinen wie im Großen, die akkordischen Mittel bevorzugt werden, die Harmonik Händels unterscheidet sich von der aller andern Meister durch die bedeutende Verwendung des verminderten Dreiklangs, die Mozarts durch die Vorliebe für Sextakkorde. In dem Verhältnis zu den Elementarmitteln wird nicht bloß die Eigenheit einzelner Meister, sondern auch die von Perioden und Nationen schnell äußerlich deutlich. Von hier muß auch die Musikwissenschaft ausgehen, wenn sie zu einer Systematik und Geschichte des musikalischen Stils kommen will. Für den Anbau und für die Aufnahme einer solchen Arbeit kann, wie sich hier zeigt, eine Vorschule der Musikästhetik sehr viel nützen und vorarbeiten.

Doch kommt diese Vorschule zunächst nicht als Hülfsdisziplin für einen speziellen wissenschaftlichen Zweck, sondern als der Ort in Betracht, an dem der junge Musiker die Gebilde seiner Kunst geistig zu verstehen, die Töne in Empfindung, Vorstellung, in Affekte und Ideen umzusetzen lernen soll. Da muß nun der weitere Weg über die Motivlehre hinaus, hauptsächlich auf praktischem Gebiet zurückgelegt und mit der allgemeinen musikalischen Ausbildung verbunden werden. Ob der Schüler singt oder spielt oder kontrapunktiert, — überall bietet sich ihm die Möglichkeit das geistige Musikauge zu üben und nur der ist der rechte Lehrer, der fortwährend dazu anhält. Für die dabei zu beachtende Methodik ist die erste und fast auch die einzige Regel: vom Leichten zum Schweren, vom Kleinen zum Großen! Die Schillersche Mahnung: im kleinsten Punkte die höchste Kraft zu sammeln, gilt hier besonders. Den ersten Kursus der Vorschule bildet also die Motivästhetik, den zweiten die Themenästhetik, die Übung in der Deutung von Themen. Scheinbar bietet da das Singlied, die Vokalmusik überhaupt, in zweiter Linie die Programmmusik den günstigsten Stoff. Aber nur scheinbar. Wohl sind diejenigen, die als Sänger in die Musik hineinkommen, vor der Gefahr des bloß technischen, äußerlichen, sinnlichen und sinnlosen Musizierens besser geschützt als die schlecht erzogenen Instrumentisten; von früh an sind ihre musikalischen Eindrücke eng an Worte, an deutlich ausgesprochene Ideen, an außermusikalische geistige Elemente geknüpft. Die Entwickelung der Gabe musikalische Themen richtig zu deuten,

stößt indessen in der Vokalmusik und in der Programmmusik auf ernstliche Hindernisse, die Kunst einer sichern Hermeneutik ist bei Kompositionen dieser Gebiete, sobald es sich um das Eingehen auf einzelne Stellen handelt, viel schwieriger als bei ganz freien Instrumentalwerken. Das erklärt sich daraus, daß bedeutende Komponisten Text und Programm in der Regel so subjektiv auffassen, daß die Leuchte dem Uneingeweihten zum Irrlicht wird. Dazu kommt noch, daß an einem sehr großen Teil von Vokalkompositionen und Programmmusiken Text und Programm das Beste sind. Es empfiehlt sich demnach das Deuten von Themen an reiner Instrumentalmusik zu lernen. Begabte Schüler darf oder soll man dabei sogleich vor Werke in schwieriger Form führen, damit sie sich abgewöhnen die Bewunderung eines schönen kunstvollen Gehäuses zu übertreiben. Auch bei Bachschen Fugen liegt der höchste Wert nicht in dem erstaunlichen kontrapunktischen Gefüge, sondern in der Poesie, in dem Schatz von Phantasie, Empfindung und Innerlichkeit, der von ihm umschlossen wird. Als formelle Kompositionsleistungen stehen die bekannten Canons von A. Klengel dem „Wohltemperierten Klavier“ sehr nahe, als Charakterstücke weit unter ihm.

Die Fähigkeit Musik inhaltlich aufzunehmen, wird durch nichts entschiedener gefördert, als durch Übungen an solchem vermeintlich spröden Material. Es ist sehr leicht möglich, daß der Anfänger die Frage nach dem Charakter, dem Affekt von:



nicht sofort zu beantworten weiß und ziemlich sicher, daß von verschiedenen Schülern verschiedene Antworten kommen. Dem einen ist diese Stelle jederzeit langsam und ruhig, dem andern schneller, bewegter vorgespielt worden. Jener wird sie für den Ausdruck einer elegischen, dieser einer energischen Stimmung halten. Wer hat nun Recht? Der zweite! Natürlich darf eine solche Entscheidung sich nicht auf subjektive Gründe stützen, sondern sie muß ihre Belege aus dem Material erbringen. Im vorliegenden Fall ergeben sie sich in erster Linie aus der Melodik, in zweiter aus der Rhythmik des Themas, wie sie der Kernteil des Themas (die eingehakte Stelle) zeigt. Das wiederholte Quartenmotiv ist — um in der heute so beliebten Sprache Schopenhauers zu reden — entschiedenste Bejahung des Willens, es ist der Ausdruck eines Kraftgefühls, das zunächst noch durch die tiefe Tonlage etwas gedämpft wird. Verstärkt aber wird die lebenslustige Tendenz durch den kecken Rhythmus , den die Einleitung des Themas durch einen aufsteigenden Anlauf noch markiert. Für eine elegische Auffassung bieten die Noten keinen Anhalt. Das eine Beispiel genügt, um die Methode, nach der sich Themen ziemlich sicher deuten lassen, zu veranschaulichen. Sie kommt auf exakte

Prüfung der kleinsten Teile hinaus. Wer sich darauf versteht, kann auch im richtigen Vortrag nicht irren, er wird mit allen Stilen fertig. Weil diese Methode die Seele der ganzen Affektenlehre war, konnten die Komponisten in der Zeit ihrer Herrschaft auf alle Angaben für die Ausführung ihrer Sätze verzichten. Denn der Affekt eines Themas oder irgend einer Stelle bestimmt nicht bloß die Dynamik, sondern auch das Tempo. Daran ist die Gegenwart wieder durch Rich. Wagner erinnert worden, der den Dirigenten riet, das Tempo nach dem „Melos" zu modifizieren. Dieses „Melos" stellt die Verbindung der Affektenlehre mit der griechischen Musikauffassung deutlich her. Aus ihr ist sie entsprungen und die Musikwelt hat hellenistisch musiziert und gedacht, bis Kant die „absolute Musik" erfand und Nägeli, auf ihn gestützt, den „Spieltrieb" zu einer wesentlichen Ursache musikalischen Gestaltens erhob. Da dieser Zusammenbruch der Musikästhetik mit dem höchsten geistigen Aufschwung der Instrumentalkomposition zusammenfiel, ist er für die neuere Musikauffassung geradezu verhängnisvoll geworden. Es ist die höchste Zeit, daß der Musikunterricht zur Affektenlehre zurückkehrt. Aus dem Verständnis der Affekte erfolgt alles andere von selbst; wo es fehlt, schützen auch die eingehendsten Vorschriften und Bezeichnungen, wie sie in der neuen Musik üblich sind, nicht gegen die gröbsten Irrtümer. Jenes Verständnis aber ist, wie wir sahen, lehrbar, ist die sichere Frucht einer musikalischen Elementarerziehung, die sich nicht mit der Form begnügt.

Die letzten Ergebnisse einer musikästhetischen Erziehung hängen allerdings nicht von speziell musikalischen Talenten, sondern von der allgemein geistigen Begabung und Bildung ab. Aber auch eine zunächst schwache Begabung läßt sich fördern. Es wird z. B. Anfänger geben, denen es ganz unmöglich ist in dem zuletzt benutzten Bachschen Beispiele etwas anderes zu sehen, als eine „Tonreihe". Was bei einzelnen Vertretern der formalen Musikästhetik der doktrinäre Trotz und die Heinesche Freude an Wagnissen bewirkt, das tut bei ihnen die einfache Unfähigkeit: sie ist nicht imstande zu sehen, daß die „Tonreihe" eine Ursache, einen weiteren Inhalt, eine geistige Absicht hat. In solchen Fällen wird der Lehrer wieder mit Erfolg den Weg des Vergleichs betreten. Auch die Schüler, die jenes C-dur-Thema an und für sich nicht zu deuten vermögen, merken doch, daß es sich von



ganz gehörig unterscheidet; die ästhetische Musikempfindung beginnt zu dämmern. Die Themendeutung ist das A und O des klaren und bewußten Musikgenusses, sie beherrschen zu lernen ist darum keine Zeit zu kostbar. Wenn voll entwickelt, führt sie zu einer Art musikalischen Hellsehens, zu jener normalen Art von Kennerschaft, die nicht nach Namen und Firmen fragt, sondern den

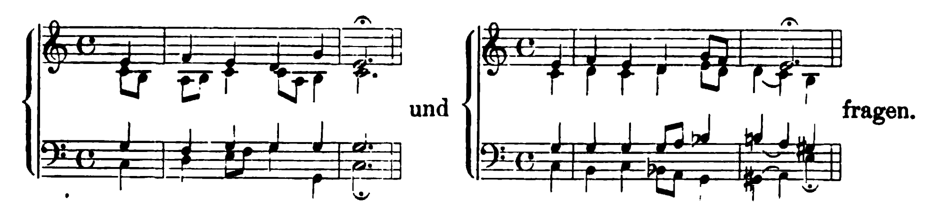
Kunstwerken in die Seele blickt, die das Bedeutende auch bei bescheidenen Talenten bemerkt und die Taten der weltberühmten Meister nach ihrem Wert gruppiert. Auch diese letzterwähnte Fähigkeit, die jedermann an ausgezeichneten Biographen bewundert, beruht nicht auf Geheimkünsten, sondern sie ist eine zwar hohe Spitze der Hermeneutik aber jedem erreichbar, der Themenästhetik getrieben hat. Sie kann also Gemeingut aller gebildeten Musiker und Musikfreunde sein und jene kindliche Befangenheit, die heute sich noch entrüstet, wenn unbefangenes Urteil das eine Werk von Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, als weniger naturecht bezeichnet als das andere, kann überwunden werden. Die Sicherheit in der Themenästhetik ist die Grundlage aller Hermeneutik.

Wer gelernt hat ein Thema richtig zu deuten, ist mit der Vorschule der Musikästhetik eigentlich fertig. Denn die Aufgabe den Sinn von 400 Takten zu verfolgen, ist wesentlich keine andere, als die: ihn in 4 oder 8 Takten anzugeben. Um den Weg im Formenbau zu finden, muß er mit der Formenlehre vertraut sein. Die Frage nach dem Inhalt einer größeren Form, eines ganzen Satzes, einer mehrsätzigen Komposition kann man beantworten, sobald man sie für ein Thema, eine Periode zu lösen weiß. Denn das Ganze ist eine Summe einzelner Stellen, componere heißt zusammenstellen. Die einzelnen Stellen sind aber entweder Varianten des Themas oder sie sind freie neue Erfindungen. Im letztern Falle unterliegt ihre Erklärung denselben Gesetzen wie denen des Themas.

Für die Kunst: die Wandlungen und Änderungen im Charakter eines Themas schnell zu verstehen, kann die Schule ebenfalls viel tun. Jeder Klavierlehrer hat es in der Hand sie wesentlich zu fördern, wenn er, wie das H. v. Bülow z. B. in seinen Stunden hielt, beim Vortrag auf diesen Punkt eingeht. Das Meiste fällt hier auf den Unterricht in der Formenlehre und in ihr sind es namentlich zwei Kapitel, die die Sicherheit auf diesem Gebiete entscheiden: die Lehre von den Kadenzen und die Variationenlehre.

Der Bedeutung der Kadenz für den Ausdruck trägt bereits die Terminologie der Lehrbücher über Harmonie und Kontrapunkt Rechnung. Die Bezeichnungen: Authentischer Schluß, Plagalschluß, Ganzschluß, Halbschluß sind ähnlich wie Dissonanz und Konsonanz, wie Moll und Dur, ganz oder halb der ästhetischen Musikauffassung entsprungen. Von diesem Ausgangspunkt ist der Gegenstand zu betreiben und insbesondere in der Praxis zu verfolgen. Sie bietet dazu die herrlichsten Gelegenheiten gerade in den einfachsten Kunstgebilden. Die hervorragendste Ausbeute geben wohl hier die protestantischen Choralmeister der ältern Zeit, die von Scheidt und Eccard bis zu S. Bach alle ihre poetische Hauptkraft in die Zeilenschlüsse, in die Kadenzen legen. Das bekannteste und eins der bedeutendsten Beispiele für diese Kunst mit wenigen Schlußstrichen einer Melodie einen neuen Charakter zu geben, ist der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ in der „Matthäuspassion“.

Nun, an der Gelegenheit: an Chorälen das Kadenzieren zu üben, läßt es ja der heutige theoretische Unterricht nicht fehlen; es muß dabei auch sehr viel für die innere Musik herauskommen, sobald die Lehrer Klarheit über Charakter und Affekt der gebrauchten Wendungen verlangen, z. B. nach dem Unterschied von



In der Formenlehre wird mit den Übungen im Kadenzieren noch ein Stück weiter zu gehen sein. Jeder gute Lehrer belegt ja hier die Theorien mit Beispielen aus Meisterwerken, die Regeln über Führung eines Scherzos z. B. mit Beethovenschen Klaviersonaten. Da ist es nun sehr im Interesse der höheren Einsicht, wenn gezeigt wird wie es der große Meister an dieser und an jener Stelle auch hätte anders machen können und wenn der Schüler solche mögliche Änderungen selbst vornimmt. Natürlich dürfen das nur Schulübungen bleiben. Als solche jedoch sind sie weit davon der Pietät Eintrag zu tun; sie erhöhen die Bewunderung, indem sie sie begründen. Solche Stellen sind aber in erster Linie die Kadenzen. Die Aufgaben wären beispielsweise folgendermaßen zu stellen: Was wird aus



wenn der Schluß nach B-dur kadenziert? Welchen Einfluß hat diese Änderung auf den Charakter der Stelle selbst und auf die Fortsetzung?

Auf dem Wege die Einsicht in Meisterwerke durch Änderungen und Eingriffe zu schärfen, sind dann die nächsten Schritte, daß man die Aufgabe stellt: dem obigen Vordersatz (oder einem ähnlichen) einen von dem Beethovenschen abweichenden Nachsatz zu geben, eine folgende Übergangsfigur, oder gar ein zweites Thema durch eine eigene Erfindung zu ersetzen, daß man überhaupt durch kleine und große Abweichungen versucht in den Sinn des Originals einzudringen, ähnliche Abweichungen und Varianten, wie sie uns große Komponisten hie und da selbst in Form von Skizzen und Umarbeitungen hinterlassen haben. Aber derartige Aufgaben gehören nicht mehr ins Gebiet einer Vorschule der Musikästhetik. Dagegen verlangt die Themenästhetik noch Bekanntschaft mit dem Variationswesen in engerm Sinne und zwar aus Gründen, die bereits auseinandergesetzt worden sind. Das Studium von

Variationen nährt den musikästhetischen Sinn derer, die bis zur sichern und schnellen Deutung einfacher Themen gekommen sind, mächtiger als jedes andere Mittel, weil es — wenigstens klare Geister — zwingt, sich über den Unterschied der originalen und der abgeleiteten Fassung Rechenschaft zu geben.

Das Schlußergebnis einer solchen Vorschule der Ästhetik ist beträchtlich genug, es besteht in der Fähigkeit Töne innerlich zu hören und den Inhalt zu bestimmen. Die Bestimmbarkeit geht allerdings nicht soweit und ist auch nicht so einfach, daß die Musik selbst dadurch entbehrlich wird, auch wird der Grad der erwerbbaren Fähigkeit immer individuell verschieden sein. Aber doch gehört die Gabe an sich zu den Eigenschaften, die ein Musiker und auch ein guter Dilettant besitzen muß. Das durch den langen Umgang mit der Kunst, durch Studien in Technik und Form erworbene Gefühl, auf welches man das Verständnis von Musik so oft stützen zu können glaubt, nützt nichts oder wenig, wenn es nicht ästhetisch geschult ist. Für diese Schulung sind aber die Bücher der Philosophen nicht zu gebrauchen, der Musikerstand muß sie selbst beschaffen und zu einem obligatorischen Anhang jedes musikalischen Unterrichtsfaches erheben und dazu wird sich kaum ein anderer Weg bieten als der hier vorgeschlagene.

Nur wer ihn zurückgelegt, wer gelernt hat Tonformen bewußt zu empfinden und die Sprache der Töne in den entscheidenden Umrissen in jedem Augenblick zu deuten — nur der ist berechtigt an die weiteren und höheren Aufgaben der Musikästhetik mit heranzutreten. Er wird auch sie nicht mit Redensarten und vagen Einbildungen bestreiten, sondern sie nach derselben sicheren und positiven Methode zu lösen suchen, die er sich in der Vorschule zu eigen gemacht hat. Auf diesen höheren Stufen fördern nun allerdings die Studien in Vokalmusik und Programmmusik mächtig. Wer die zahlreichen Messen eines Lasso, eines Palestrina erst unter sich, dann die des einen Komponisten mit denen des andern, wer Bachs H-moll-Messe mit der Beethovenschen Missa solemnis, Mozarts Requiem mit dem von Cherubini und dem von Berlioz vergleicht und Takt für Takt sich klar machen kann: wie der Komponist sich zu den Worten und Ideen des Textes gestellt hat — der darf dann über Auffassung und Stil mitreden. Im Mund jedes andern ists Humbug, sei er was und wer er auch sei! Oft wird auch dieser Grad von Musikbildung zum vollen Verständnis eines Meisterwerks noch nicht ausreichen. Zum unentbehrlichen Rüstzeug des Eindringens gehört sehr häufig, auch für neue Tonkunst, geschichtliches, nicht bloß musikgeschichtliches Wissen.

Musikalische Meisterwerke machen an das Verständnis größere Ansprüche, als die Mehrzahl ihrer heutigen Bewunderer und Freunde ahnt. Auf eine Hauptlücke, die die musikalische Erziehung hierfür noch auszufüllen hat, sollte hier aufmerksam gemacht werden. Soweit aber die eingangs erwähnten Analysen zur Förderung jenes Verständnisses etwas beitragen, wollen wir ihnen einstweilen nicht in den Weg treten!

Brahms' Volkslieder.

Von

Max Friedlaender.

Für Brahms' warme und tiefe Liebe zum deutschen Volksliede ist es bezeichnend, daß er schon als Zwanzigjähriger in seinem Erstlingswerke, der dem Freunde Joachim zugeeigneten Klaviersonate in C dur, den Andantesatz „nach einem altdeutschen Minneliede" geformt hat. „Verstohlen geht der Mond auf, blau blau Blümelein" lauten die inzwischen berühmt gewordnen Worte. Altdeutsch sind freilich weder der Text noch die reizvolle Melodie. Beide entstanden vielmehr erst Ende der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts und rühren von einem Musikerpoeten her, der später mit Robert Schumann befreundet und von diesem zur Mitarbeit an der „Neuen Zeitschrift für Musik" herangezogen wurde. Er hieß Anton Wilhelm von Zuccalmaglio und nannte sich als Schriftsteller gern nach seinem Geburtsorte von Waldbrühl. Ein eifriger und erfolgreicher Sammler von Volksliedern, hatte er eigentümlicherweise die Marotte, in die dem Volksmunde abgelauschten und notierten Gesänge eine Menge eigener Lieder einzuschwärzen. Wie selbstlos und zugleich selbstgefällig war diese Neigung, die zwar den Namen des Autors in Vergessenheit geraten ließ, dafür aber den Liedern selbst eine Verbreitung sicherte, die sie ohne die Verkleidung nicht erlangt hätten. In der Tat hatte Zuccalmaglio die Genugtuung, seine Kuckuckseier fast überall als echte alte Volkslieder gerühmt und gesungen zu hören. Er ist dann von den Wenigen, die hinter seine Schliche kamen, direkt als Fälscher bezeichnet worden — mit Recht, denn die romantisch-vage Auffassung, die man in jener Zeit mit dem Begriff Volkslied verband, entschuldigt sein Verfahren keineswegs. Es war denn doch etwas völlig anderes, wenn lange vorher Herder in seine berühmte Volksliedersammlung[1]) unbedenklich auch Kunstdichtungen Simon Dachs, Goethes, Claudius' aufgenommen hatte, oder wenn Arnim und Brentano im „Wunderhorn" ähnlich verfuhren und zugleich echte Volkslieder modernisierten und mit neuen Schlüssen versahen.

„Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen (!)" lautete der Titel der zweibändigen Sammlung, in der Zuccalmaglios Kompositionen einen breiten Platz einnahmen. Die Sammlung ist im Jahre 1840 in Berlin erschienen

---

[1]) „Volkslieder" betitelte sie Herder selbst, „Stimmen der Völker" nach Herders Tode der Herausgeber seiner Werke.



und in ihrem ersten Teile unter Mitwirkung Massmanns und Zuccalmaglios vom Geheimen Kriegsrat A. Kretzschmer, im zweiten Teile von Zuccalmaglio selbst herausgegeben worden. Sie enthält gar manche schöne und wertvolle Volksmelodie, daneben aber sehr viel Mittelgut, und ein Beweis dafür, wie leichtfertig und unzuverlässig die Herausgeber vorgingen, ist ihre Benutzung der Weisen aus dem „feynen kleynen Almanach" vom Jahre 1777—78. Mit diesem hatte es folgende Bewandtnis. Friedrich Nicolai, der bekannte gescheite aber unkünstlerisch gesinnte Berliner Buchhändler, erblickte in der von Herder, Goethe und Bürger eingeleiteten Bewegung zur Wiederbelebung des Volksliedes eine Gefahr für die Aufklärung. Mysticismus, katholisierende Neigungen, Unklarheit und noch Schlimmeres würden, so fürchtete er, die Folgen der Pflege von Volksgesängen sein. Um diese Pflege lächerlich zu machen, gab er eine Auswahl der schlechtesten alten Lieder[1]) unter dem Titel heraus: Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang. Mit Königl. Preuß. und Churf. Brandenb. allergn. Freyheiten. Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai 1777 (Zweiter Jahrgang 1778). Auch Melodien fügte Nicolai bei. Über ihren Ursprung hat er sich öffentlich natürlich ausgeschwiegen, aus seinem handschriftlichen Nachlasse aber geht hervor, aus welchen Quellen er schöpfte: 27 waren wirkliche Volksweisen, 22 hatte auf Nicolais Bitte der Berliner Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt komponiert, 11 aber hatte sich Nicolai selbst seinem dürren Intellekt — von Phantasie kann man bei ihm nicht reden — abgerungen, wie er endlich noch eine Volksmelodie aus eigenem veränderte.[2]) So war eine der Unterlagen beschaffen, die Kretzschmer-Zuccalmaglio für ihre „Deutschen Volkslieder mit ihren Originalweisen" benutzten! Sie nahmen 9 von den Nicolaischen, 20 von den Reichardtschen, 21 von den Volksmelodien (einschließlich der veränderten) auf, tilgten die Archaismen und parodistischen Vortragsbezeichnungen Nicolais[3]) und nannten wohlweislich nicht ihre trübe Quelle, sondern schrieben als echte Fälscher oben rechts über die Noten: „Westfälisch" oder „Sächsisch" oder „Aus dem Coburgschen" oder „Aus Franken" oder „Altdeutsch" (dieses letztere mehrmals über Nicolais Kompositionen). Grade hierdurch mußten die Leser in dem Glauben bestärkt werden, daß es sich um echte Volksgesänge handle.

---

[1]) Daneben allerdings auch einige, die wahre Naivetät besitzen.

[2]) Im einzelnen habe ich die Herkunft aller Melodien in meinem Buche: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Stuttgart und Berlin 1902, I[1]. S. 236 und 237) angegeben.

[3]) „Artiglich", „Gerade weg", „Pewrisch" (Bäurisch), „Erbermlich", „Behvtsamlich" etc.



Johannes Brahms hat diese Sammlung Kretzschmer-Zuccalmaglios schon als Jüngling in die Hand bekommen. Er wurde von der Schönheit mancher alter und neuer Melodien im Innersten ergriffen und schätzte bis in sein Alter das Werk als wertvollste Quelle für Volkslieder. Immer und immer wieder aus ihr schöpfend, hat er die Lieder einstimmig mit Klavierbegleitung, als Duette, für gemischten Chor, für Männerchor bearbeitet und Texte wie Weisen gläubig als aus dem Volke stammend hingenommen. Viel weniger hoch stand ihm Ludwig Erks prachtvoller „Deutscher Liederhort" v. J. 1856, der ausschließlich echte Volksgesänge enthält. Immerhin wußte der Meister die Bedeutung Erks zu würdigen. Als aber der „Liederhort" i. J. 1893, um das Fünffache vermehrt, in ebenso unkünstlerischer wie unwissenschaftlicher Weise neubearbeitet wurde, brach in Brahms der Unwille gegen die philiströse Art des Herausgebers Franz Magnus Böhme hervor, und er entschloß sich unverzüglich zu der würdigsten Art der Polemik, die ein Künstler wählen kann: der schlechten Tat eine andere, wenn möglich bessere entgegenzusetzen. Er veröffentlichte i. J. 1894 die Sammlung: „Deutsche Volkslieder. Mit Klavierbegleitung von Johannes Brahms" (Berlin bei Simrock), sieben Hefte, von denen die ersten sechs zusammen 42 einstimmige Gesänge, das siebente noch 7 Lieder für Vorsänger und gemischten Chor bringen, — das Ganze eine entzückende Mischung von Herbheit und Anmut, Kraft und Weichheit, knorrigem maskulinem Wesen und zarter, fast weiblicher Schalkheit, in jedem Zuge typischer Brahms. Die von ihm allein herrührende Begleitung erscheint, dies sei von vornherein ausgesprochen, nicht volkstümlich, sondern kunstmäßig. Sie ist fast durchgehends vierstimmig, in gebundenem aber freiem Stil gehalten. Den Melodien gegenüber verhält sie sich fast immer selbständig, benutzt aber vielfach Motive aus ihnen. Bei vielstrophigen Liedern läßt Brahms gern durch Zerlegung der Akkorde eine freiere Bewegung im Klavierpart eintreten, wobei er auch harmonische Änderungen anzubringen liebt. Der Satz ist meist modern vollgriffig und nichts weniger als archaistisch, wie sich Brahms überhaupt glücklicherweise von jeder pedantisch-gelehrtenhaften Anschauungsweise frei gehalten hat. Trotzdem ist den Liedern nicht nur ihr Charakteristisches, sondern oft sogar ein Hauch von Altertümlichkeit gewahrt — durch das Diatonische der Modulationen, die Bevorzugung von Dreiklängen u. s. w.

Wir wollen jetzt die Lieder im einzelnen betrachten und dabei nicht nur Brahms' Quellen für die Melodie nachgehen, sondern auch die Eigenart der Begleitung festzustellen suchen.[1])

---

[1]) Mein Freund Dr. Leopold Schmidt sah — wofür ich ihm auch an dieser Stelle danke — die Begleitungen mit mir durch, und ich habe mit wahrem Vergnügen die Bemerkungen dieses eminenten Kenners der Brahmsschen Musik mit meinen Notizen verschmolzen.



No. 1. Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein. Die Melodie fand Brahms in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung (I. S. 340), in der sie als altdeutsch bezeichnet ist.

Sie ist aber keine alte Volksweise, sondern wurde i. J. 1777 von Johann Friedrich Reichardt für Nicolai komponiert. Für Brahms ist bezeichnend, daß er Nicolai-Kretzschmers Vortragsbezeichnung zierlich in zärtlich lebhaft verändert, also aus dem Konventionell-schäferhaften herausgehoben hat, wie seine Bearbeitung das Lied überhaupt aus dem Idyllischen in eine mehr dramatisch leidenschaftliche Sphäre rückt. Daß die Begleitung hier wie in den folgenden Liedern harmonisch von feinster Struktur ist, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Auffällig ist das Fehlen der Dominantharmonie mit dem Leiteton in der Schlußkadenz, die dadurch etwas eigentümlich Schwebendes erhält.

No. 2. Erlaube mir, fein's Mädchen. Die herrliche Melodie ist in den 50er Jahren von einem Freunde des Meisters am Rheine aufgeschrieben worden. Echt Brahmsisch ist die Begleitung der letzten Takte:



mit den chromatisch-sehnsüchtigen Seufzern bei „Jugend“ und „Schönheit“ und dem epilogischen Aperçu, das in gedrängter Kürze den Stimmungsgehalt des Ganzen zusammenfaßt — ähnlich wie bei dem Liede „Klage“ op. 105 No. 3. Von Volkstümlichkeit hat sich die Bearbeitung allerdings sehr weit entfernt. — Je mehr Brahms auf die Melodie des Liedes[1]) hielt — es war eines seiner Lieblinge — um so unwilliger war er, als er den Text in Böhmes obenerwähnter Sammlung mit der folgenden trivialen Weise fand:



[1]) Eine Abschrift hatte Brahms i. J. 1883 dem Verfasser dieses Aufsatzes überlassen, der es als vierte Nummer in seinen „Hundert Volksliedern“ (Leipzig, Edition Peters) zum erstenmale im Druck veröffentlichen durfte, mit Begleitung von Eus. Mandyczewski.

No. 3. Gar lieblich hat sich gesellet. Brahms' mittelbare Quelle war auch für dieses Lied der „feyne kleyne Almanach“ Nicolais, für den Johann Friedrich Reichardt die Melodie komponiert hat.

No. 4. Guten Abend. Wie das letzte, so fand Brahms auch das vorliegende Lied in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung II S. 374. Der Komponist ist A. W. von Zuccalmaglio. Dieser hatte im vorletzten Takte der Singstimme überall eine Fermate vorgezeichnet, die Brahms aus guten Gründen in ein tenuto umgeändert hat. Die Begleitung ist motivisch in Gegenbewegung mit der Melodie gebildet, steht ihr aber etwas schwer und allzu selbständig gegenüber; erst wo sie in gebrochene Akkorde aufgelöst wird, erscheint sie anschmiegender. — Zu demselben Texte hatte Brahms früher bereits eine eigene Melodie komponiert, die i. J. 1882 als No. 5 des op. 84 erschienen ist.

No. 5. Die Sonne scheint nicht mehr — das Muster einer geistvollen Begleitung, bei aller motivischen Behandlung und trotz harmonischer und rhythmischer Feinheiten klar und durchsichtig, zugleich eine Stütze und Ergänzung des Gesanges. Der geniale Einfall des einleitenden Taktes ist nach der ersten Strophe von reizender Wirkung. — Brahms' Quelle für Melodie und Text war wieder Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung.[1]) Auch dieses Lied ist kein ganz echtes Volkslied — ebensowenig wie die beiden vorangegangenen — sondern aus mehreren Stücken zusammengestoppelt. Bei Textstellen wie:

Der Tag ist nicht mehr heiter,
So liebreich (!) gar nicht mehr

scheint der Heidelberger Professor Baumstark mitgeholfen zu haben, der die Verse zuerst herausgab. Der Refrain „Das Feuer kann man löschen“ etc. stammt dagegen sicher aus dem Volksmunde — er findet sich unter anderm in dem Liede „Ich habe mein Feinsliebchen“, das Erks „Liederhort“ S. 118 bringt. An der schönen Melodie ist Zuccalmaglio zweifellos beteiligt; sie ist nach dem Muster des alten Vor- und Nachtanzes ($^2/_4$ und $^3/_4$) gebildet.

No. 6. Da unten im Tale, ein echtes Volkslied, von Brahms der Kretzschmer-Zuccalmaglioschen Sammlung II S. 383 u. I S. 453 entnommen; Erk brachte in seinem „Liederhort“ eine fast gleichlautende Lesart. Denselben Text hatte Brahms bereits i. J. 1886 unter dem Titel „Trennung“ mit einer eigenen Komposition versehen (op. 97 No. 6), auf deren Begleitung auch die des vorliegenden Liedes hinweist. Während der Grundton beider Brahms-Bearbeitungen trüb und sentimental ist, wird das Lied im Volke eher schelmisch gesungen: das gescheite Mädchen fertigt den gar zu weichen, überschwänglich anschwärmenden Schatz derb ab, da es ihn als falschen Bieder-

[1]) Bd. I No. 288. Vorher war das Lied in der „Bardale“ von E. Baumstark (Braunschweig 1829 No. 42) erschienen.



mann erkannt hat.[1]) Brahms mag sich bei seiner Auffassung an die schmerzlichen Vorhalte in der Melodie gehalten haben.

Der Beginn der Volksweise ist i. J. 1843 von Justus W. Lyra zu der Melodie von Geibels „Der Mai ist gekommen“ benutzt worden.

No. 7. Gunhilde. Auch hier ist die Quelle Zuccalmaglio (II S. 104), der diesmal einen schönen Text und eine bei aller Einfachheit ergreifende Melodie dem Volksmunde entnommen oder nachgedichtet hat. Die Weise ist Dur mit Mollschluß und gemahnt an slavische, namentlich russische Volksmelodien. Daß Brahms in die verwandte Molltonart kadenziert, ist durch die Melodie bedingt, wenn er aber den Leiteton fortfallen und den Dominantakkord der ersten Tonart unmittelbar folgen läßt, so empfindet man den Schluß nicht sowohl modulatorisch als vielmehr tonisch auf der sechsten Stufe stehend und wird an dorische Tonart erinnert. In rhythmischer Beziehung sei auf den Gegensatz zwischen der ruhigen Gebundenheit der ersten Hälfte mit der Unruhe der zweiten hingewiesen. „Buße“ und „Kloster“ in den Strophen 4—9 scheint durch die herben orgelmäßigen figurierenden Kontrapunkte angedeutet zu werden, und in der Schlußstrophe, die zu der ruhigen Bewegung zurückkehrt, tritt durch den Orgelpunkt im Baß das kirchliche Kolorit noch mehr hervor. Wie dann der Dichter die überraschende Lösung nur andeutet, begnügt sich auch der musikalische Bearbeiter mit diminuendo und ritardando, um das Verschwinden des Engels zu schildern.

Das viertaktige Zwischenspiel des Klaviers zwischen Strophe 3—4 und 6—7 bringt merkwürdigerweise ein Melodiefragment aus Brahms' Tambourliedchen op. 69 No. 5.

No. 8. Ach, englische Schäferin. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 352; eine ältere, gute Lesart findet sich in Büsching und von der Hagens Sammlung deutscher Volkslieder (Berlin 1807) No. 39. — Brahms läßt, wie sonst so oft, bei den Gegenstrophen eine Zerlegung der Akkorde eintreten, und bringt im Anfang von Takt 9 an kleine Imitationen, aus denen eine Figur förmlich übermütig herauslacht. Auffällig ist der — in der Antwort fortgelassene — Nonenakkord im sechsten Takt, der hier durchaus nicht süßlich, sondern infolge der Baßführung eher herb klingt.

No. 9. Es war eine schöne Jüdin. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 41 und I S. 126.[2]) Der Text kommt im „Wunderhorn“, in schottischer Fassung schon in Herders Volksliedern vor. — Höchst stimmungsvoll ist die kurze, ausdrucksreiche Phrase, die das Klavier jedesmal nachruft; die eigentümliche rhythmische Schiebung wirkt hier ebenso eigenartig, wie der Aufschwung in der Melodie.

---

[1]) Ich habe das Lied i. J. 1896 in dieser Weise als Dialog in St. Johann im Pongau singen hören.

[2]) Mit der Melodie des tiefergreifenden Liedes hängt merkwürdigerweise die der Schelmenverse vom „Wirtshaus an der Lahn“ zusammen.



No. 10. Es ritt ein Ritter. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 129. Die Herausgeber hatten es dem „feynen kleynen Almanach" Nicolais entnommen, der in der vorerwähnten Handschrift „Volksmelodie" zu der Weise bemerkt. Sie ist ganz besonders schön und wird es noch mehr durch die Bearbeitung. So verzögert Brahms den Durschluß mit weiser Kunst bis zum sechsten Takte und gibt der Melodie Takt 7—9 über den schaukelnden Bässen durch die hinzugefügten Terzen sinnlichen Wohlklang. Wie durch leise harmonische Änderungen — z. B. im Takt 6 das fis — aus der wohligen Weise eine wehmütige wird, ist bewunderungswürdig.

No. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 146. Altdeutsch haben die Herausgeber über der Melodie notiert; diese stammt aber ebenfalls aus dem „feynen kleynen Almanach" und rührt von Joh. Friedr. Reichardt her. Aus Nicolais Vortragsbezeichnung „Artiglich" hat Brahms „Lebhaft, doch zart" gemacht. Seine Begleitung will sich mit der rhythmisch einförmigen Melodie nicht recht verschmelzen. Fein harmonisiert ist die Stelle: „Die Mühle ist zerbrochen etc." mit ihren synkopischen Vorhalten, und das Klavierritornell bringt den Schluß der Melodie sehr schön zur Geltung.

No. 12. Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 120. „Aus Norddeutschland" heißt es hier. Ich hege aber den Verdacht, daß weder Melodie noch Text dem Volksmund entnommen sind, sondern daß Zuccalmaglio der Autor auch dieses Liedes ist. Er hat den Volkston übrigens in feinsinniger Weise nachgeahmt; sein Vorbild war ohne Frage das alte Gedicht „Es stand eine Lind' im tiefen Tal, war oben breit und unten schmal", und nur Stellen wie:

Ich bin ein arm Dienstmägdelein

und

Von blauer Seide sind's Strümpfelein

fallen durch ihre Gemachtheit und Süßlichkeit auf. Von den zwölf Strophen des Originals hat Brahms nur acht benutzt. Seine Begleitung folgt dem in der Melodie enthaltenen tänzelnden Rhythmus. Auf die Änderung der Harmonisation des Refrains lalala in den mittleren Strophen braucht wohl ebensowenig aufmerksam gemacht zu werden, wie darauf, daß gegen den Schluß gemäß der größeren Wärme im Text auch der Klaviersatz reicher und vollgriffiger wird.

No. 13. Wach auf, mein Hort. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 531. Für den „feynen kleynen Almanach", in dem die schöne Melodie ursprünglich stand, hat sie Joh. Friedr. Reichardt komponiert. Der Text, ein typisches „Tagelied", ist alt; Brahms hat von den neun Strophen nur sechs benutzt und auf die Auslassung durch vier vielsagende — — — — hingewiesen. Die stark gehaltene Begleitung rauscht stolz und frei dahin. Zweimal schneidet, wie Brahms es auch sonst gern tut, der $^3/_4$ den $^6/_8$ Takt. Von

plastischer Wirkung ist das Nachspiel, das die Umkehrung der im Dreiklang aufsteigenden ersten Takte mit Gegenbewegung des Basses in Quartensprüngen bringt.

No. 14. Maria ging aus wandern. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 38. Der Text ist in verschiedenen Lesarten im westlichen Deutschland verbreitet, wie aus mehreren Aufzeichnungen in Erks Liederhort hervorgeht, die gute Melodie ist wahrscheinlich von Zuccalmaglio zurechtgestutzt.[1]) Brahms behandelt sie nicht vom Standpunkt der Kirchentonart aus, sondern durchaus modern und überschüttet sie mit dem Reichtum seiner Harmonien. Bei der dreimaligen Umgestaltung der Weise werden immer neue Steigerungen erzielt, und das zweitaktige Nachspiel bringt das Thema, wie beim vorigen Liede, in der Umkehrung, der Baß kanonisch in der Unterquinte.

An den Melodien seiner Vorlage hat Brahms kaum jemals etwas zu ändern gewagt, weil er sie eben für echte Volksweisen hielt. Im vorliegenden Falle würde aber eine Verbesserung der Zuccalmaglioschen Notierung wohl angebracht gewesen sein: die Viertelpause hinter wandern sollte fortfallen und hinter Land ihre Stelle finden.

No. 15. Schwesterlein. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 123. „Als Volkslied eingeschwärzt“ schrieb darüber schon Hoffmann von Fallersleben im Weimarischen Jahrbuch VI 1857, S. 181. In der Tat ist das Lied von Anfang bis zum Ende von Zuccalmaglio gedichtet, dessen Vorbild für die erste Strophe die i. J. 1810 notierten Verse waren:

Brüderchen, ach Brüderchen, wann gehn wir nach Haus?
Früh wenn der Hahne kräht,
Der Tau auf dem Felde steht,
Brüderchen, ach Brüderchen, dann gehn wir nach Haus.

aus dem Volksliede: Laßt doch meine Jugend, meine Jugend florieren. Wie verräterisch für die Herkunft aus der Kunstpoesie ist der Schluß der zweiten Strophe von Zuccalmaglios „Schwesterlein“:

Eh' end't die Freude nicht,
Der fröhliche Braus!

Über die von Zuccalmaglio notierte Musik zu dem Liede schrieb Ludwig Erk schon i. J. 1844[2]): „Auch für die Echtheit der Melodie möchte ich nicht einstehen“, und später hat Meister Erk seine Zweifel in noch viel bestimmterer und schärferer Weise geäußert. So dürfte es für unsere Sänger und Sängerinnen angezeigt sein, beim öffentlichen Vortrag des Liedes — eines der beliebtesten der ganzen Reihe — auf den Programmen vermerken zu lassen:

---

[1]) Abgedruckt steht sie in der von Brahms hochgeschätzten F. W. Arnoldschen Ausgabe Deutscher Volkslieder mit Pianofortebegleitung, Elberfeld um 1865, II S. 24.

[2]) Neue Sammlung deutscher Volkslieder, Berlin 1844, 4. und 5. Heft No. 51. — Vergleiche auch Hoffmann von Fallerslebens Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842 S. 247.

Dichtung und Melodie von Zuccalmaglio. Brahms' reizvolle Begleitung hält in den ersten Strophen noch den Tanzreigen fest, dessen Bewegung später erlahmt. Das nachschlagende Motiv entwickelt sich aus dem schönen und volkstümlichen Beginn der Weise. Gegen den Schluß — Strophe 4 und 5 — geben die Vorhalte der kleinen Sexte, später der Septime schmerzlich seufzende Accente. Das gänzliche Verlöschen malt die in Synkopen endende Viertelbewegung.

No. 16. Wach' auf, mein' Herzensschöne. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 498. Joh. Friedr. Reichardt hat die Melodie für Nicolais „feynen kleynen Almanach" (II No. 3) komponiert. Brahms begleitet das Lied seinem schlichten Charakter entsprechend mit kräftigen Harmonien und würzt sie nur hie und da mit Vorhalten — man vergleiche dazu den Nonenakkord bei „Allerliebste". Das Ritornell könnte bei Strophe 1 und 2 gesucht erscheinen, wirkt aber bei Strophe 3 um so schöner.

No. 17. Ach Gott, wie weh thut Scheiden. Kretzschmer-Zuccalmaglio, aus deren Sammlung (I S. 486) Brahms das Lied entnahm, hatten es in E. Baumstarks „Auserlesenen ächten Volksgesängen der verschiednen Völker" (I Darmstadt 1836) gefunden; vorher aber standen Text und Melodie bereits in der anonym erschienenen, von Karl Groos und Bernhard Klein herausgegebenen Sammlung „Deutsche Lieder für Jung und Alt" (Berlin 1819, S. 20). Der Komponist der sehr volkstümlich gewordenen Melodie ist der Koblenzer Konsistorialrat Karl Groos, dem wir auch die bekannte Weise zu Schenkendorffs „Freiheit, die ich meine" verdanken. — In der Begleitung fällt die Harmonisation des 2ten und 6ten Taktes etwas auf, ebenso wie das frühzeitige Festsetzen in Desdur bei der Stelle: „mein Herz trägt heimlich."

No. 18. So wünsch ich ihr ein' gute Nacht. Hier ist die Quelle Kretzschmer-Zuccalmaglios (I S. 507) wieder Nicolais „feyner kleyner Almanach", für den Joh. Friedrich Reichardt die schöne Melodie komponiert hat. Zu ihr gesellt sich eine wundervolle, harmonisch reiche und fein rhythmisierte Begleitung. Wie meisterhaft ist in der fünftaktigen Periode die Brücke vom dreitaktigen zum zweitaktigen Teil geschlagen! — Die Texte von No. 17 und 18 sind alt, und alte echte Volksweisen zu beiden Liedern stehen in Erk-Böhmes Liederhort II 551 und III 187.

No. 19. Nur ein Gesicht auf Erden lebt. Auch dieses Lied hat Reichardt für den „feynen kleynen Almanach" komponiert, aus dem es Kretzschmer-Zuccalmaglio übernahmen (I 479, diesmal ausnahmsweise mit Angabe der Herkunft). Die Begleitung benutzt ein Melisma der Melodie und gibt in ihrer rhythmischen Bewegtheit die erregte Stimmung des Textes ausgezeichnet wieder. Auch hier begegnen wir $^{3}/_{4}$ Takten, die in den $^{6}/_{8}$ Rhythmus eingeschoben sind, so in Takt 4, 8, 12, 16.

No. 20. Schönster Schatz, mein Engel. Die Nummer gehört zu der kleinen Zahl der von Brahms aus Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung

(II S. 358) genommenen Lieder, die wirklich aus dem Volksmunde stammen. Eigentümlich ist der Unterschied in der Notierung der Melodie durch Ludwig Erk (Die deutschen Volkslieder, Berlin 1838, II No. 29):



die mit den Lesarten Haxthausens und Ditfurths (II, 25) übereinstimmt, und durch Kretzschmer-Zuccalmaglio (II, S. 358):



Zuccalmaglio hat in diesem Falle wahrscheinlich nicht weniger getreu nachgeschrieben, wie Erk, Haxthausen und Ditfurth; das Volk liebt solche Verlängerungen wie hier bei ×××, die dem Liede förmlich Wärme geben [1]), und auch dem Musiker erscheint ein Wechsel zwischen vier- und dreitaktigen Perioden ganz reizvoll. Brahms hielt sich natürlicherweise ganz an Zuccalmaglio. Während er sich in den andern Nummern die Kontrastwirkungen niemals entgehen läßt, hat er hier vorgezogen, für die in der Stimmung ganz verschiedenen Teile des Gedichts dieselbe Begleitung beizubehalten.

No. 21. Es ging ein Maidlein zarte. Im Gegensatz zu No. 20 stammt das vorliegende Lied aus einer überaus trüben Quelle. Kretzschmer-Zuccalmaglio schreiben (I S. 115) „Alt-Deutsch" über die Melodie — wieder eine grobe Fälschung, da sie Weise und Text in dem „feynen Almanach"

[1]) Vergleiche hierzu die sehr volkstümliche Variante in dem bekannten Rheinweinliede „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher" von Johann André bei der Stelle:



gefunden hatten. Diesmal war es der freche Spötter Friedrich Nicolai selbst, der die Komposition geliefert hatte, und zwar ist diese natürlich rein parodistisch ausgefallen, damit Nicolais Zweck erreicht würde, den Lesern und Hörern den Geschmack an den verhaßten Volksliedern zu verleiden. Man urteile selbst:



Wie unerfreulich hart und gesucht ist die Melodie! Die Vortragsbezeichnung „Kläglich“, die Nicolai ihr gibt, paßt auf die Komposition selbst. Brahms, der sie für ein echtes Volkslied hielt, mag es gereizt haben, das Ganze durch eigenartige Begleitung in eine höhere Kunstsphäre zu heben. Die ersten acht Takte baut er auf den Orgelpunkt des Grundtons auf, der nachher in der Oberstimme erscheint. Sehr schön wirkt im Takt 23 die plötzliche Berührung des E dur. Von den 19 Strophen des Gedichts hat Brahms übrigens nur vier benutzt.

No. 22. Wo gehst du hin, du Stolze? Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 332. Auch diese Melodie halte ich nicht für eine echte Volksweise, sondern für ein Produkt Zuccalmaglios, der sich diesmal im Mittelsatz an die weitverbreitete Komposition Wenzel Müllers „Was ist des Lebens höchste Lust“ gehalten zu haben scheint. Man vergleiche die Mittelsätze:



[1]) In dieser Form wird der Mittelsatz seit etwa 1830 allgemein gesungen. Die ursprüngliche Lesart lautet etwas anders.

Brahms' Begleitung ist anmutig und doch kräftig gehalten. Nur zweimal — Takt 5—6, 12—13 — klingt es wie ein Seufzer dazwischen, worauf durch Auslassung des achten Taktes der Periode jedesmal der folgende hastig angeknüpft wird, als ob der Singende sich aufraffen wolle. Bei der Wiederkehr nach der Fermate folgt eine feine motivische Verwertung des Hauptmotivs, dessen Umkehr auch das Nachspiel, wie trotzig, aufgreift.

No. 23. Der Reiter. Aus Brahms' Quelle für dieses Lied: Kretzschmer-Zuccalmaglio (II S. 175) hatte bereits F. W. Arnold in seinen Deutschen Volksliedern, Heft 9 S. 14, geschöpft. Die eigentümlichen schönen aber nicht volkstümlichen Sexten in den Takten sechs und neun scheinen besonders das Interesse von Brahms erregt zu haben, dessen Begleitung, wie einfach sie auch ist, etwas moderner erscheint, als die meisten anderen. Das Nachspiel ist geradezu elegant, und das Ganze klingt wie eine Originalkomposition des Meisters.

No. 24. Mir ist ein schön's braun's Maidelein. Eine echte alte Volksmelodie, die mit dem Text bereits in Georg Forsters Sammlung steht: Der dritt teyl, viler schöner Teutscher Liedlein, zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, sonderlich ausserlesen, Nürnberg 1549; genau in der Brahmsschen Lesart findet sie sich in Melchior Newsidlers Teutsch Lautenbuch, Straßburg 1574. — Die einfache aber feinsinnige kontrapunktische Begleitung bringt in Takt vier und fünf eine Imitation in der Unterquarte. Sie wirkt um so schöner, als sie in diskretester Weise angebracht ist. Wie frisch klingt später in Takt zwölf der Dominantakkord!

No. 25. Mein Mädel hat einen Rosenmund. Bei diesem Liede ist Brahms wieder zu seiner Lieblingsquelle zurückgekehrt: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 343. „Aus Hessen" heißt es hier über der schönen Melodie, die möglicherweise wirklich aus dem Volke stammt, wahrscheinlich aber von Zuccalmaglio komponiert ist. Dieser hat sicher den Text bearbeitet, wie unter andern aus der etwas künstlichen vierten Strophe hervorgeht:

> Du Mädel bist wie der Himmel gut,
> Wenn er über uns blau sich wölben tut.

Aus Brahms flotter, nachschlagender Begleitung sind die ungeduldigen crescendi und im vierten Takt der zärtliche Vorhalt der Terz hervorzuheben. Am Schlusse jubelt eine herabsteigende echt Brahmssche Phrase mit synkopierten Bässen nach.

No. 26. Ach könnt' ich diesen Abend. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld 7. Heft S. 4; Arnold scheint für seine Sammlung dieselben mündlichen Quellen benutzt zu haben, wie Karl Simrock für seine berühmte Ausgabe der Deutschen Volkslieder (Frankfurt a. M. 1851). — Die Einleitung des Klaviers bringt das Gesangsthema in der Quinte. Später macht sich nach der Achtelbewegung der rhythmische Stillstand des Akkompagnements sehr schön — wie wird zum Schluß die innige Legato-Melodie hervorgehoben!

No. 27. Ich stand auf hohem Berge. Quelle wie vorher S. 18.[1]) Durch die kräftigen Schläge der mazurkaartigen Begleitung, deren rhythmisches Motiv dem Schluß der Melodie entnommen ist, tritt das Launige des Liedes keck hervor. Bekanntlich besteht bei solcher Führung des Klavierparts immer die Gefahr, daß das Triviale gestreift wird — wie fein ist sie hier vermieden! In den Takten sechs bis acht begegnen wir einer interessanten rhythmischen Verschiebung (Engführung).

No. 28. Es reit' ein Herr und auch sein Knecht. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 47. Mit diesem Liede verhält es sich ebenso wie mit No. 21 (s. oben), nur tritt hier die spöttisch-ironische Art des Komponisten Friedrich Nicolai noch gröber hervor. „Eyn klegliche Mordgeschichte, von ey'm Hern, der wz tot“ lautet die Überschrift des Originals, und die Vortragsbezeichnung: „Seer kleglich vnndt stönend“. Ihr entspricht denn auch die wahrhaft groteske Melodie:



Zu den hastig zu singenden Achteln im drittletzten Takte bemerkt Nicolai in der Handschrift: Möge man sich in Weimar und Göttingen die Zungen daran zerbrechen; diesen Seitenhieb auf Goethe und Bürger, die ihm verhaßten Volksliederfreunde, hat er indessen nicht mit abdrucken lassen.

Brahms, der das Lied in Kretzschmers Sammlung ohne die Überschrift und Vortragsbezeichnung als altes Volkslied abgedruckt fand, ahnte nichts von parodistischer Absicht. Er wurde zweifellos von der überwältigenden Schönheit des alten Gedichts hingerissen, das ursprünglich in den „Anderen schönen Bergkreyen“ v. J. 1547 gestanden hatte, dann von Ludwig Uhland und R. von Liliencron in ihren Sammlungen abgedruckt und durch Vilmar im „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes“ aufs feinste kommentiert worden war.

So erwies er der schlechten Melodie die Ehre einer Begleitung, in der er den düstern balladenhaften Ton ebenso wundersam zu treffen wußte wie in manchen eigenen Liedern („Es reit der Herr von Falkenstein“, „Verrat“ etc.).

[1]) Wegen weiterer Notizen, die den Text und die Melodie betreffen, darf ich auf S. XI der Anmerkungen meiner „Hundert Volkslieder“, Edition Peters, verweisen.

No. 29. Es war ein Markgraf über'm Rhein. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 7. Hier steht bei der Melodie der Vermerk: Rheinländisch. Sie war mit dem Text vorher bereits abgedruckt worden in Friedrich Silchers „Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen", Stuttgart 1823 No. 148 und Johann Nicolas Böhl von Fabers „Vierundzwanzig alten deutschen Liedern aus dem Wunderhorn mit bekannten meist älteren Weisen" Heidelberg 1810 No. 13; diese letzte Sammlung hat die Weise dem „Katholischen Gesangbuch" entnommen, das in Wien um 1770 erschienen ist, und zwar steht sie hier zu dem geistlichen Text: Wir glauben daß durch seine Macht. — Zuccalmaglios obenerwähnte Notiz beruht wahrscheinlich wieder auf einer Fälschung. Die wirkliche Volksmelodie, die zu dem Gedicht[1]) gesungen wurde, findet sich in Friedrich Silchers wichtiger Sammlung: XII Volkslieder, für vier Männerstimmen gesetzt, Tübingen (ohne Jahreszahl), Heft V No. 8, und ist später in Erks Liederhort aufgenommen worden. — Aus der Begleitung sind einige besondere Feinheiten herauszuheben, so in den Takten 2 und 6 das pikante fis und Takt 9—11 abwechselnd in beiden Händen die ausdrucksvollen e, die sich in Takt 12 um einen halben Ton steigern. Dem dramatischen Verlauf der Erzählung entsprechend wird der Klavierpart in den folgenden Strophen bewegter, um gegen den Schluß wieder zurückzusinken. Die vorhererwähnten e sind hier am Schlusse durch Bogen verbunden.

No. 30. All' mein' Gedanken. Die Melodie ist aus dem berühmten Locheimer Liederbuch; dort ist sie „Agdorf 1460" datiert, und es folgt die Bemerkung: Wolflein von Lochamen ist das gesenngk puch.[2]) Der Text beginnt im Original:

All mein gedencken dy ich hab dy sind pey dir
dw außerwelter ayniger trost pleib stet pey mir.

Brahms hat die Melodie notengetreu benutzt. Seine Begleitung ist wieder eine Perle, vor allem sei auf den groß und frei schreitenden Baß aufmerksam gemacht. Den in der Singstimme fehlenden achten Takt füllt die ausdrucksvolle Wiederholung des Periodenschlusses (mit verlängertem Auftakt). In den Takten 12—13 bringt die rechte Hand des Klavierparts kanonisch im Einklang einen Melodieteil. Das Nachspiel aber benutzt die Schlußkadenz, die es geistvoll weiterführt, und endet in einem Melisma von innigstem Ausdruck.

No. 31. Dort in den Weiden steht ein Haus. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 461. Melodie und Text sind wahrscheinlich nicht dem Volksmunde entnommen, sondern von Zuccalmaglio komponiert. Daß dieser rechts oben über die Noten „Vom Niederrhein" setzte, will nichts besagen. —

[1]) „Deutsch, romantisch, frommsinnig und gefällig" schreibt Goethe darüber in seiner Rezension von „Des Knaben Wunderhorn".

[2]) Vergl. Heinrich Bellermanns Aufsatz: „Das Locheimer Liederbuch" in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft II Leipzig 1867 S. 145.



Im Texte hat Brahms diesmal ausnahmsweise etwas geändert; so setzte er in der zweiten Strophe „Glühwürmchen" statt des rheinisch-derberen „Glühärschchen" und verkürzte im Schlußverse:

Wo ich dann mit dem Burschen mein
Die Frohsten am Rhein

das Wort „Frohsten" in das etwas gezwungene „Frohst'". — Aus dem Klavierpart können namentlich die Gegenbewegung und manche harmonische Feinheiten in der dritten Strophe hervorgehoben werden. Ein echt Brahmsscher Zug ist die Verwendung des Sextakkords an Stelle des Quartsextakkords in der Kadenz — so Takt 7 und 35, hier sogar B dur zu G moll. Das Gewöhnliche der Zuccalmaglioschen Melodie kann aber durch die vornehme Begleitung nicht verdeckt werden; ungleich höher steht Brahms eigene Komposition desselben Textes op. 97 No. 4.

No. 32. So will ich frisch und fröhlich sein. Johann Friedrich Reichardt ist der Komponist dieses Liedes, das zuerst im „feynen kleynen Almanach" Nicolais, später in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung (I S. 508) stand. Aus dieser konnte Brahms nicht ersehen, daß Reichardt der Melodie die Vortragsbezeichnung „Lieblich, nicht zu geschwind" gegeben hatte; er selbst schrieb „Frisch und fröhlich" vor. Seine zu Beginn einfache Begleitung wird im weiteren Verlaufe so kunstmäßig und fein, daß der volkstümliche Charakter der Weise etwas leidet. Eigentümlich ist, wie im Takt 16 im Auftakt die G dur-Harmonie schon vorausgenommen wird.

No. 33. Och Moder, ich well en Ding han. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 348; auch bei diesem Texte hat Brahms kleine Änderungen vorgenommen, zum Teil unter Benutzung der Karl Simrockschen Sammlung: Die deutschen Volkslieder, Frankfurt a. M., S. 360. — Das übermütige Lied ist launig und doch vornehm begleitet. Wie hübsch klingen die Imitationen des Basses im Anfang! In Takt 7 und 8 — die wohl ein ritenuto im Vortrag ertragen — umspielen die Sechzehntel köstlich die neckenden Fragen der Mutter. Lustig wirkt das vorschlagende fis in Takt 11 bis 14.

No. 34. We kumm' ich dann de Poots eren? Quelle wie vorher, II S. 335. Der Text stand mit einer besseren Melodie bereits in Franz Joseph Mones Quellen und Forschungen zur Geschichte der teutschen Litteratur und Sprache I 1830 S. 160, ferner in den Sammlungen Simrocks, Meinerts, Ditfurths. — Die Begleitung dieses derbkomischen Liedes, das merkwürdigerweise in Moll steht, bietet der Singstimme nur leichte Stützpunkte. Voll sinnlichen Reizes ist die lockende Figur in der höheren Klavierlage, welche bei der Antwort des Mädchens erklingt. Auch die ganz eigentümlichen, stets wechselnden Harmonien (Takt 11 u. a.) wirken keineswegs störend.

No. 35. Soll sich der Mond nicht heller scheinen. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld, Heft 1 S. 6. Der Klavierpart

vertieft noch den Eindruck der schönen, traurigen Melodie. Er wird zweimal variiert, rhythmisch sowohl wie harmonisch. — Denselben Text hatte der Meister Jahrzehnte vorher selbständig komponiert und als No. 1 seines op. 14 i. J. 1861 herausgegeben.

No. 36. Es wohnet ein Fiedler. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 106. „Westerwald“ wird dort als Ursprung der Melodie angegeben; diese stammt aber ohne Zweifel von Zuccalmaglio, ebenso wie der Text, für den Zuccalmaglio eine Erzählung „Die zwei buckligen Musikanten zu Aachen“ in P. W. Wolfs Deutschen Sagen und Märchen benutzt hat.[1]) Daß die Dichtung kein Volkslied ist, zeigen kunstmäßige Wendungen wie:

Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort (Strophe 1)

ferner:

Walpurgis-Nacht wir heuer gefeirt (Strophe 2)

und

Sie griff ihm behend unters Wamms sofort (Strophe 3),

durch die sich Zuccalmaglio auch hier verrät. Seine Melodie ist nicht übel, hält aber selbstverständlich keinen Vergleich aus mit der reichen und tiefen Komposition, die Brahms selbst über den Text geschaffen hat (op. 93a No. 1, für gemischten Chor). — Aus der Begleitung des vorliegenden Liedes sei auf die Unterbrechung in Takt 5 hingewiesen, die wie ein Kolon wirkt, und auf die leeren, das Stimmen der Geige malenden Quinten zwischen der zweiten und dritten Strophe. Im zweiten Teile markiert die Triolenbewegung den Tanz.

No. 37. Du mein einzig Licht. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld Heft 9 S. 9; vorher stand das Lied in Friedrich Silchers XII Volksliedern für vier Männerstimmen, Tübingen (ohne Jahreszahl) 6. Heft No. 2. Wenn Brahms die Bemerkung Silchers zu der Melodie: „Altdeutsch 1640“ gekannt hätte, so würde er zu der so kräftig gehaltenen Weise vielleicht nicht die etwas weichen Vorhalte in den je ersten vier Takten gebracht haben. Allen drei in A dur stehenden Strophen fügt er einen Schluß in Fis-moll hinzu.

No. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 329. Der Text ist ein echtes Volkslied, nur der Refrain „Ganz heimelig“ dürfte von Zuccalmaglio hinzugesetzt worden sein. Die Melodie ist so schön, daß man diesmal gern der Versicherung des Herausgebers, sie stamme vom Niederrhein aus dem Volksmunde, Glauben schenken möchte. Durch andere Forscher ist sie allerdings nicht notiert. Von drei in Schlesien aufgeschriebenen wirklichen Volksweisen zu demselben Gedicht mag eine zur Vergleichung hergesetzt werden:

---

[1]) Ich ersehe dies aus einer handschriftlichen Notiz Ludwig Erks. — Wolfgang Menzel nahm Zuccalmaglios Gedicht in seine „Gesänge der Völker“ auf.







(Vergl. Hoffmann von Fallersleben und Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842 S. 102.)

Durch Brahms ist die von Zuccalmaglio notierte Melodie mit einer eigenartigen, anschmiegenden Begleitung versehen worden, in der es sehnsüchtig seufzt. Vom Volksmäßigen hat sich der Meister aber auch hier weit entfernt. — Man vergleiche noch Brahms' eigene Komposition desselben Textes, die als op. 14 No. 6 i. J. 1861 erschienen ist.

No. 39. Schöner Augen schöne Strahlen. Kretzschmer-Zuccalmaglio, die das Lied in ihrer Sammlung (I S. 490) brachten, hatten es dem bereits zitierten Werke von Büsching und von der Hagen, Berlin 1807, entnommen. — Brahms' Klavierpart ist hier wieder verhältnismäßig einfach, vierstimmig akkordlich gehalten, die Harmonie klar und kräftig — man vergleiche dazu in Takt 6 die Ausweichung nach der Unterdominant auf dem zweiten Viertel. Gegen den Schluß finden wir einen wirksamen Orgelpunkt. Das zweite Nachspiel setzt, dem herberen Text entsprechend, in Moll statt Dur ein.

No. 40. Ich weiß mir'n Maidlein. Die Quelle ist wieder Kretzschmer-Zuccalmaglio (II S. 469), diesmal handelt es sich aber nicht um eine Volksmelodie, sondern um eine Komposition Johann Friedrich Reichardts für den „feynen kleynen Almanach." Zuccalmaglios Notiz zu der Melodie „Aus Norddeutschland" ist natürlich eine Fälschung. — Leicht und zugleich heimelig umspielt das Klavier die Singstimme — oft klingt es wie verstohlenes Gekicher. Bei „hüt du dich" ist der Trugschluß nach f bereits vorausgenommen. Wie in seiner eigenen Komposition des sehr alten Textes (op. 66 No. 5, Duett) behandelt Brahms auch hier den Kehrreim aufs Geistreichste; während dort der unerwartete Quartsextakkord das „Narren" ausdrückt, so wird hier eine ähnliche Wirkung im Nachspiel erreicht, das freudig mit der großen Terz einsetzend eine schmeichelnde Figur bringt, aber durch Synkopierung unmerklich in den $^3/_4$ Takt und nach Moll führt.

No. 41. Es steht ein' Lind. Im Gegensatz zu dem letzten Liede ist im vorliegenden der Text teilweise ganz modern, die Melodie aber alt. Diese steht bereits in Johann vom Berg und Vlrich Newbers 68 Deutschen Liedern, Nürnberg um 1550, als No. 25; vom Texte indessen sind nur die drei Anfangsverse der ersten Strophe authentisch. Die zweite und dritte Strophe:

Es sitzt ein Vöglein auf dem Zaun,
Ach Gott, was tut es da?
Es will mir helfen klagen,
Daß ich mein Lieb verloren hab'.

Es quillt ein Brünnlein auf dem Plan,
Ach Gott, was tut es da?
Es will mir helfen weinen,
Daß ich mein Lieb verloren hab'.

rühren von dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Tappert[1]) her. Im ursprünglichen Volksliede ist der Fortgang weniger sentimental:

So traur', du feines Lindelein,
Und traur' das Jahr allein!
Hat mir ein brauns Maidlein verheißen,
Sie will mein eigen sein

heißt es dort, und zum Schluß:

Das Liedlein sei gesungen,
Der Liebsten zu Dienst gemacht.
Ich wünsch ihr viel Freud und Wunne
Und auch viel guter Nacht.

Wie schön und kräftig ist in dieser alten Fassung der Wille zur Bejahung des Daseins ausgedrückt!

Brahms Eingangsritornell bringt das Thema in der Verlängerung auf der Unterquarte, und zwar wird dabei wie in No. 26 die Quint mit dem Grundton beantwortet. Die folgende Begleitung ist bei aller Kunst von einfacher, natürlicher Wirkung und erscheint wie verwachsen mit der Melodie. Es braucht wohl kaum auf die Fülle von einzelnen Feinheiten aufmerksam gemacht zu werden, wie z. B. auf die schmerzlichen Vorhalte in Takt 14, auf die Abweichung in Takt 9 vor Schluß und die Einfügung des $^2/_4$ Taktes, durch den die ausdrucksvolle Wiederholung der Phrase im Klavier möglich wird.

No. 42. In stiller Nacht. Eine Quelle für das Lied zu finden ist mir nicht gelungen. Die Melodie ist wohl die schönste der ganzen Reihe, und ihre Bearbeitung steht kaum hinter der wundervollen für vierstimmigen gemischten Chor zurück, die Brahms i. J. 1864 setzte und deren Harmonisation er hier genau folgt. Die Klavierbegleitung scheint das Rauschen der Nacht zu malen, in die eine klagende Stimme tönt. Etwas eigentümlich Schwebendes wird durch eine rhythmische Verschiebung in den gebrochenen Akkorden erreicht, die den Auftakt immer mit dem folgenden Taktteil verbindet, und durch die Synkopierungen am Schlusse. Das Ganze ist eines der ergreifendsten, rührendsten Stimmungsbilder, welche die neuere Liedmusik uns geschenkt hat.

No. 43—49 haben eine Begleitung ad libitum. Anfangs erscheint sie immer nur als eine Stütze der Singstimmen, mit denen sie oft identisch ist, im weiteren Verlaufe aber löst sie sich figurierend selbständig ab. In:

[1]) Vergleiche Tapperts Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet, Berlin, Challier, No. 24.



No. 43. Es stunden drei Rosen tritt gegen den Schluß noch eine Gegenmelodie hinzu. Quelle für das Lied ist wieder Kretzschmer-Zuccalmaglio, II S. 9. Text und Melodie stammen wohl nicht „vom Niederrhein", wie hier angegeben ist, sondern sind höchst wahrscheinlich ein Produkt Zuccalmaglios. Von den 26 Strophen des Originals hat Brahms nur 6 benutzt. Die Herkunft aus der Kunstdichtung verraten Verse wie:

> Drauf sang eine Nachtigall anmutreich

ferner:

> O Ritter, o Räuber, o weh! dein Kuß

und viele andere.

No. 44. Dem Himmel will ich klagen. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 681. Auch dieses Lied rührt trotz der Aufschrift „vom Niederrhein" wohl zweifellos von Zuccalmaglio selbst her. F. W. Arnold hat es übrigens in seine öfters erwähnte Sammlung übernommen.

No. 45. Es saß ein schneeweiß Vögelein. Die Quelle des Liedes ist mir nicht bekannt. Der Beginn der Melodie ist fast identisch mit dem der ersten Nummer aus Schusters Siebenbürgischen Volksliedern: „Et has e klî wältfijeltchen". — Brahms' Begleitung ist hier ganz selbständig, aber sehr diskret. Der zehnte Takt der Melodie wird jedesmal anders harmonisiert.

No. 46. Es war einmal ein Zimmergesell. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 62. In dieser Form ist das Lied sicher unecht. In der Melodie ist Takt 2 das gis (statt g) und Takt 8 die Notenfolge gis-f sehr verdächtig; deutsche Volkslieder kennen die übermäßige Sekunde, soweit meine Kenntnis reicht, nicht. Der Text ist aus „Des Knaben Wunderhorn"; Zuccalmaglio hat nur nach der dritten Zeile jeder Strophe den Refrain „Zweifle nicht etc." hinzugefügt.

No. 47. Es ging sich uns're Fraue. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 687, hier mit der Überschrift „Lied der Geißelbrüder" und dem Vermerk „Vom Niederrhein". Auch dieses Lied ist in Melodie und Text von Zuccalmaglio zurechtgemacht, der Text nach dem Fragment eines Geißlerliedes aus der Limburger Chronik v. J. 1349:

> Es gieng sich unser Fraue, Kyrieleison,
> Des Morgens in dem Thaue, Halleluja etc.

Wie unvolkstümlich sind u. a. Zuccalmaglios Verse:

> Er zog zur lust'gen Zeche
> Mit seinen Brüdern freche,
> Erschlug den Bruder über dem Spiel etc.!

No. 48. Nachtigall, sag'. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 141. Wieder kein wirkliches Volkslied sondern eine Talentprobe Zuccalmaglios. — Mehr als in den andern letzten Liedern nimmt die Begleitung hier einen malenden Charakter an; sie ist am meisten „modern" gehalten.

No. 49. Verstohlen geht der Mond auf. Von diesem Liede war bereits im Eingang dieses Aufsatzes die Rede. Bevor es in Kretzschmers Werk erschien, hatte es Zuccalmaglio bereits in eine andere Ausgabe eingeschwärzt, nämlich in „Bardale. Sammlung auserlesener Volkslieder von E. Baumstark und W. von Waldbrühl“, I Braunschweig 1829 No. 9. Hier stehen in Takt 2 und 4 Fermaten über „auf“ und „lein“, und die Noten über „wölkchen“ lauten e e statt d d. — Wir haben gehört, daß „Verstohlen geht der Mond auf“ ebensowenig ein echtes Volkslied ist, wie die allermeisten hier besprochenen Gesänge. In Brahms' Augen hatte es aber die Eigenschaften eines Volksliedes, und wie tief er es im Herzen trug, zeigt die Tatsache, daß der Einundsechzigjährige dieselbe Melodie nochmals bearbeitete, die er schon in seinem opus 1 mit Variationen umgeben hatte. —

In dem Augenblick, da ich diese Notizen zum Abschluß bringe, erhalte ich Walter Hübbes hübsches Buch: Brahms in Hamburg (Hamburg 1902). Aus Hübbes Mitteilungen geht hervor, daß Brahms um das Jahr 1860 in Hamburg einen Frauenchor leitete, für den er eine große Reihe von Volksliedern drei- und vierstimmig a cappella setzte. Diese Bearbeitungen sind in Stimmheften abschriftlich erhalten, aber niemals veröffentlicht worden. Die Hälfte der Lieder indessen, nämlich 21, hat der Meister i. J. 1894 in einstimmiger Form mit Klavierbegleitung herausgegeben, und zwar in der Sammlung, die den Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes bildet; es sind die Nummern 2, 3, 4, 6[1]), 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 42, 46 und 49. Demnach sind die Melodien von „In stiller Nacht“ und „Verstohlen geht der Mond auf“ dreimal von Brahms bearbeitet worden, und ebenso oft die Texte von No. 4, 6, 31, 35, 36 und 38.

Falls die Redaktion und die Leser des Jahrbuchs Interesse dafür haben, werde ich in einem folgenden Aufsatze die Quellen der übrigen Brahmsschen Kompositionen von Volksliedern nachzuweisen suchen.

---

[1]) Den bekannten Künstlerinnen Julie von Asten und Anna Schultzen von Asten verdanke ich die Mitteilung, daß Brahms ihnen i. J. 1869 seine dreistimmige Bearbeitung der „Trennung“ (Da unten im Tale) für ein der Frau Viardot-Garcia zugedachtes Ständchen zur Verfügung gestellt hat. Später übergaben sie die Bearbeitung ihren Schülerinnen, dem „holländischen Terzett“ der Damen de Jong, Corver und Snyders, die das Lied oft in Konzerten zum Vortrag gebracht haben.

Weberiana.

Von

Max Friedlaender.

Zwei bisher ungedruckte Jugendkompositionen Carl Maria von Webers gelangen hier zur erstmaligen Veröffentlichung. Beide stammen aus der Übergangszeit zwischen dem an Enttäuschungen reichen Aufenthalte in München und Freiberg und dem Wiener Lehrjahre unter Abt Vogler. „1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein etc., wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte" schreibt Weber selbst. Auf dieser Reise entstand die Komposition der „Kerze", des ersten von Weber niedergeschriebenen Liedes. Für den noch nicht sechzehn Jahre alten Autor ist eine gewisse Kühnheit der Melodie wie der Harmonie bezeichnend; der vorletzte Takt namentlich („sterbend noch") trägt bereits typisch Webersche Züge und bringt einen Vorklang der Stelle aus dem letzten Finale des Freischütz: „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht."

Max Maria von Weber, der in der bekannten Biographie seines Vaters (I S. 71) unser Lied kurz erwähnt, nennt Matthisson als Textdichter. Ich vermute, daß dabei ein Irrtum obwaltet, denn in den mir zur Verfügung stehenden Ausgaben Matthissonscher Dichtungen habe ich die Verse nicht zu finden vermocht.

Das Autograph der Komposition gehört zu dem sogenannten „grünen Heft" mit 32 Weberschen Liedern, das in F. W. Jähns' „Chronologisch-thematischem Verzeichniß" oft erwähnt wird. Das Heft ist spurlos verschollen; nur das ursprüngliche Titelblatt, auf dessen Rückseite das Manuskript der „Kerze" steht, hat sich erhalten und wird in der Gymnasialbibliothek der Vaterstadt Webers, Eutin, aufbewahrt. Der dortige Musikdirektor A. Hofmeier hat die Güte gehabt, die ihm von mir gesandte Kopie genau mit dem Original zu vergleichen, so daß hier eine authentische Lesart geboten werden kann.

Als Nr. 4 in dem erwähnten „grünen Heft" folgte der dreistimmige Gesang: Ein Gärtchen und ein Häuschen drin, den ich nach Jähns' Abschrift — aus dem Weber-Schrank der Königlichen Bibliothek in Berlin — biete. Die herzliche, einfache Melodie wird für sich selbst sprechen; sie zeigt, mit welcher Meisterschaft schon der junge Weber den Volkston zu treffen wußte. In ähnlich liebenswürdiger Weise wie hier war die laeta paupertas vorher von Joseph Haydn in seinem Liede „Ein kleines Haus" besungen worden. Auf den Tanzrhythmus in Takt 1—2 und 5—6 braucht wohl kaum aufmerksam gemacht zu werden.

Die Kerze.

Dichter unbekannt.

Adagio. Komponiert im October 1802 in Hamburg.





4. Wenn mein Leben sinkt, sich dichte
Schatten um die Kerzen drängen,
Schweb' ich mit dem letzten Lichte
Meines Herzens um den Freund.

5. Und es glänz' ihm zarter Segen
Aus des Daseins kleinstem Reiche,
Noch ein Kusshauch ihm entgegen,
Wenn die Lippe nicht mehr spricht.

Ein Gärtchen und ein Häuschen drin.

Dreistimmiger Gesang für Canto, Tenore, Basso.

Dichter unbekannt.

Komponiert im Januar 1803
(wahrscheinlich in Augsburg).



VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1902 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik.[1]

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

Lexika und Verzeichnisse.

Real **Academia** de amadores de musica. Commemoração do centesimo concerto. 1884 a 1902. Lisboa.

[Enthält u. a. die ausführlichen Konzertprogramme und Notizen über die mitwirkenden Künstler.]

Amory's Muziek-Woordenboekje, bevattende de verklaring en de noodige aanduidingen voor de juiste uitspraak der meest gebruikelijke kunsttermen op muzikaal gebied.... Utrecht, J. A. H. Wagenaar. — f. 0,40.

Baker, Th. A biographical dictionary of musicians. London (1901),[2] Ch. Woolhouse. — 8°. 653 p. 20 s.

[Vergl. Jahrgang VII dieses Jahrbuches S. 81.]

Boisson, Félix. Dix années d'éphémérides musicales. Recueil unique de dix faits musicaux importants pour chaque jour de l'année. Préface de Ch. Dubosq. Paris, Fischbacher. — 12°. 318 p. fr. 3,50.

Breitkopf & Härtel.* Musikverlags-Bericht 1902. Nach Gruppen geordnet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 26 S.

British Museum.* Catalogue of Music. Accessions. Part XII. By order of the trustees. London, Printed by William Clowes and Sons. — 4°. 585 p.

Bühnen-Spielplan, Deutscher, s. Periodische Schriften.

Cäcilienvereins-Katalog. Neue Folge. s. Vereins-Katalog.

Catalogue* de la collection iconographique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles. Gand, [1901] Ad. Hoste. — kl. 8°. 39 p. fr. 0,50.

Challier, Ernst.* Grosser Männergesang-Katalog. 2. Nachtrag. Giessen, E. Challier. — gr. 4°. S. 651—724. ℳ 4.

Challier, Ernst.* Grosser Lieder-Katalog. Neunter Nachtrag. Ebenda. — 4°. S. 1678 bis 1803. ℳ 6,70.

Chansons des concerts de Paris. Paris, libr. Pascal. — Fol. 2 p.! avec grav. en coul. 25 cent.

Les vraies **Chansons** parisiennes. Nouvelle revue des concerts et cabarets de Montmartre. Paris, Hayard. — Fol. p. 2!

The **Chicago Orchestra.** Eleventh Season 1901—1902.

[Bringt das Repertoire der unter Leitung von Th. Thomas 1901—1902 gespielten Konzerte.]

Eitner, Rob.* Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. VI u. VII. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 480 u. 482 S. Subskr.-Preis je ℳ 10. Einzelpreis je ℳ 12.

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nic. Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. A. Lindgren in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Madrid zu Dank verpflichtet.

[2]) Daß hier mehrfach aus dem Jahre 1901 datierte Werke verzeichnet werden, liegt zum Teil an den verspäteten Anzeigen in den offiziellen Verzeichnissen oder an der tatsächlich zu spät erfolgten Herausgabe.

F. F. Recueil de cantiques anciens et nouveaux, ouvrage dans lequel tous les couplets sont rhythmés d'après la melodie .... Tours, [1900!] Mame et fils. — kl. 18°. VII, 325 p.

F. F. Abrégé du receuil ..... (Paroles seules). Ebenda [s. a.]. — 16°. 96 p.

Führer durch die Musik-Literatur mit Angabe der Schwierigkeit. Bad Kreuznach, Glock & Sohn. — 8°. Abt. I. Klaviermusik (mit Angabe der Verleger). ℳ 10. Abt. II. Instrumentalmusik (mit Angabe der Verleger). ℳ 25.
[Daraus erschienen auch Einzel-Ausgaben (ohne Angabe der Verleger) zum Preise von ℳ 0,10 bis ℳ 1.]

Galli, Amintore. Piccolo lessico del musicista, ossia dizionario dei termini tecnici della musica, di biografie di musicisti celebri, della diverse forme di composizione &. Nuova ediz. riv. ed ampliata. Milano, G. Ricordi. — 4°. 497 p. e 1 tav. L. 4.

General-Katalog sämtlicher Zither-Musikalien. (Münchener u. Wiener Stimmung.) Ausg. A. m. Verleger-Angabe (f. Musikalien-Händler). Cöln, H. Vries. — hoch 4°. VIII, 232 u. Verlegerliste. 2 S. ℳ 8. Ausg. B, ohne Verleger-Angabe (f. Zitherspieler). VIII, 232 S. ℳ 3.

Göhler, Albert.* Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien. Angefertigt u. mit Vorschlägen zur Förderg. der musikal. Bücherbeschreibg. begleitet. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. in Komm. — gr. 8°. 20, 64, 96 u. 34 S. ℳ 8.

Halm, A.* Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrh. auf der Königl. Landes-Bibliothek in Stuttgart. Beilage zu den Monatsheften f. Musikgeschichte 1902. Langensalza, Druck v. H. Beyer & Söhne.
[Es erschienen bis Januar 1903 Bogen 1—3.]

Hartwig, Geo. Theater-Memorial der vereinigten Stadttheater zu Frankfurt am Main 1902. Frankfurt a. M., C. Elsiepen. — gr. 8°. 142 S. mit Bildn. u. 2 Plänen. ℳ 3.

[Hofmeister, Fr.]* Monatsbericht, musikalisch-literarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1902. 74. Jahrgang. Leipzig, Fr. Hofmeister. — 8°. 692 S. ℳ 20.

[Hofmeister, Fr.]* Verzeichniss der im Jahre 1901 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Fünfzigster Jahrgang oder Achter Reihe vierter Jahrgang. Leipzig, Fr. Hofmeister. — hoch 4°. IV, 240 u. 72 S. ℳ 22.

Jahre, Einhundert, Musikgeschichte 1800 bis 1900. Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 103 S. ℳ 1.

Militär-Musiker-Adressbuch* für das Deutsche Reich. Hrsg. v. Arthur Parrhysius. Berlin, A. Parrhysius. — gr. 8°. 516 S. ℳ 5.

Metropolitan Museum of Art. Handbook No. 13. Catalogue of the Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations, prepared under the direction, and issued with the authorization of the donor. I. Europe. New York, Metropolitan Museum of Art. — gr. 8°. XXXV, 302 p.

Modéi. Principaux couplets et rondeaux chantés, à l'Eldorado de Niort, dans „Tout l'monde dehors!“, revue locale et générale d'actualités en un acte, de Modéi. Musique arrangée et composée par M. Deliège. Niort, impr. Clouzot. — 16°. 48 p.

Il **Mondo musicale** s. Periodische Schriften.

Musatti, Ces.* I drammi musicali di Goldoni s. Biographien und Monographien unter Goldoni.

La **Musique** de chambre (Années 1900-1901) Reproduction des programmes. [Paris.] Pleyel, Wolff, Lyon et Cie.

Programmes and list of membres and officers of the „Tonkünstler Society“. New York, Printed for the Society.

Riemann, Hugo. Dictionnaire de Musique. Traduit de l'Allemand revu et augmenté par Georges Humbert. Paris, Perrin et Cie. — 8°. 950 p. 20 fr.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. [5. Aufl.] Vervollständigt durch Einverleibung russ. Componisten und Musiker. Ins Russische übersetzt von B. Jurgenson. Redigirt von J. Engel. Lieferung 3—9. Moskau, P. Jurgenson. Je 40 Kop.

Robert, Gustave. La Musique à Paris (1898—1900) s. unter Biographien und Monographien in Sammlungen.

Rosenkranz, A. Manual of the orchestral literature of all countries. London, Novello & Co. — kl. 8°. 203 p. 2 s. 6 d.

[Dasselbe erschien auch in deutscher und französischer Sprache zum Preise von ℳ 2,50 resp. fr. 3.]

Rossberg, Gustav. Verzeichnis sämtlicher Königl. Preuss. Armeemärsche und der von Sr. Maj. Kaiser Wilhelm II. besonders verliehenen Märsche u. s. w. Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 0,50.

Rückblick,* statistischer, auf die Königl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden für das Jahr 1901. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — Lex. 8°. 41 S. ℳ 1,25.

Silège, Henri.* Bibliographie Wagnérienne française. Donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le Wagnérisme parus en France et à l'Étranger depuis 1851 jusqu'à 1902. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 36 p. 1 fr.

Stratton, St. S. and James Duff Brown. British Musical Biography s. unter Biographien u. Monographien in Sammlungen.

Tischer, G., u. K. Burchard.* Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau N. L. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1902. — 8°. 24 S.

Tottmann, Alb. Führer durch den Violin-Unterricht. Ein kritisch, progressiv geordnetes Verzeichnis der instruktiven, sowie der Solo- u. Ensemble-Werke für Violine. Nebst einem kurz gefassten Repertorium der Bratschenlitteratur und einem bibliographischen Anhange. 3. Aufl. Leipzig, J. Schuberth & Co. — 12°. XVI, 407 S. ℳ 4.

Vereins-Katalog.* Die von dem Referenten-Kollegium des „Allgemeinen Caecilien-Vereins" in den „Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enth. Eine selbständige Beilage zum Vereinsorgan „Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik". Neue Folge. No. 2501—2963. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°.

[Mit 2501 beginnt der 3. Band in fortlaufender Numerierung.]

Verzeichniss der im Jahre 1901 erschienenen Musikalien etc. siehe Hofmeister.

Verzeichnis hervorragender und bekannter Tonsetzer, die noch leben oder noch nicht 30 Jahre tot sind, sowie derjenigen Komponisten, deren Werke bezügl. des Aufführungsrechtes vom 1. Januar 1902 ab frei sind, sei dies auf Grund ihrer dahin getroffenen Bestimmungen oder ihres bereits vor dem 1. Januar 1872 eingetretenen Todes. Berlin, A. Parrhysius. — 12°. 31 S. ℳ 0,50.

Viola, Orazio.* Bibliografia belliniana, con un saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini. [Dal volume: Omaggio a Bellini.] Catania, tip. G. Russo. — 8°. p. 64.

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister s. vorigen Jahrgang.

Wotquenne, Alfred.* Catalogue de la bibliothèque du conservatoire royal de musique de Bruxelles. 2me volume. Bruxelles, imprim. Coosemans Frères & Sœurs. — gr. 8°. 603 p. avec reproductions de titres, de gravures, de reliures etc.

Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für alle übrigen vergleiche man die Jahrgänge II, S. 62 ff., III, S. 77 ff., IV, S. 80 ff., V, S. 77 ff., VI, S. 79 ff., VII, S. 83 ff., VIII, S. 79 ff.

Accademia di canto corale Stefano Tempia, 1876—1901. Torino (1901) tip. Roux e Viarengo. — 8°. 59 p.

[Berichtet über die ersten 25 Jahre des Bestehens dieser Akademie.]

Almanach des Spectacles siehe Soubies, Albert.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens pour 1902 (59e année). Paris, imprim. Chaix; 11 rue Bergère. — 8°. 139 p.

Annuaire* du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 25e année, 1901. Gand, Ad. Hoste; Bruxelles, E. Ramlot. — kl. 8°. 202 p. portr. fr. 2.

Annuaire spécial des musiques et fanfares militaires s. Rousson, J.

L'**Arte**: arte pura, arte applicata, letteratura, musica, drammatica. Anno I, [No. 1, 22 dicembre 1901] Direttore: Angelo Cantara. Torino, tip. G. Sacerdote. — Fol. Jährl. L. 6. Einzelne Nummer L. 0,10.

Bollettino dell' associazione nazionale fra i maestri di musica in Bologna. Anno I, [No. 1, dicembre 1901]. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. — 4°. Jährl. L. 2.

Bouland, D. V. Almanach-recueil (17e) de chansons chrétiennes et cantiques actuels pour tous, musiciens, chantres, etc. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie. — 12°. 64 p. fr. 0,60.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. September 1900 bis August 1901. Register. Leipzig, [1901]. Breitkopf & Härtel. — 8°. 122 S. ℳ 2. Desgleichen: September 1901 bis August 1902. Ebenda. — 8°. 140 S. ℳ 2.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. 1901/1902. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 858 S. (12 Nummern.) ℳ 12.

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre, revue trimestrielle. Ire année. (No. 1, Janvier 1902.) Paris, impr. Maretheux, Charles Schmid, édit., 51, rue des Ecoles. — 8°. Jährlich 20 fr. Einzelne Nummer 6 fr.

Cäcilienvereinsorgan.* 37. Jahrgang der von Franz X. Witt begründeten Monatsschrift Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Hrsg.: Fr. X. Haberl. 1902. 12 Nummern. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°. ℳ 2.

Calendrier liturgique selon le rit romain, à l'usage des fideles du diocèse de Toulouse pour . . . 1902. Toulouse, imp. et libr. Privat. — 32°. 46 p. 20 c.

Petit **Calendrier** liturgique pour . . . 1902. Publié avec l'autorisation de Mgr. Williez, évêque d'Arras, Boulogne et Saint-Omer. Arras, imp. et libr. Laroche. — 32°. 64 p.

Cannes artiste, revue musicale, artistique, litteraire et mondaine, paraissant le dimanche. Ie année. (No. 1. 9. nov. 1902.) Cannes, impr. Cruvès. — 4°. Jährl. 12 fr. Einzelne Nummer 30 c.

La **Chanson de France.** Organe officiel de la ligue contre la littérature & la chanson fin de siècle. Paraissant les 5 et 20 de chaque mois. Fondée en 1902. Rédacteur en chef: P. des Orchidèes. Direction-Administration: 5, rue des Michottes, à Nancy. — Fol. Jährlich 20 fr.

Le gai **Chanteur.** Almanach chantant pour l'année de grâce 1902. (38e année); — pour l'année de grâce 1903. (39e année.) Montbéliard, Barbier. — 8°. Non paginés.

Il **Concerto:** rivista illustrata, teatrale. Anno I. (No. 1. 20 febbraio 1902.) Napoli, tip. Tramontano. 4°. Jährlich L. 8.

La **Critique** indépendante (théâtre, litterature, musique, arts), paraissant le 25 de chaque mois. Ie année. (No. 1. Octobre 1901.) Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, 7, rue, de l'Estrapade. — 8°. Jährlich 14 fr.

Directory, musical. Annual and almanack, for 1902. London, Rudall, Carte & Co. 3 s. 6 d.

Directory, Reeves' musical- of Great Britain and Ireland for 1902—1903. London, W. Reeves. — 8°. 3 s. 6 d.

Eitz, Carl. Das Tonwort. Blätter für die Hebung der musikalischen Allgemeinbildung des Volkes.

[Erscheinen in zwangloser Folge und sind von dem Herausgeber C. Eitz in Eisleben zu beziehen.]

La **Gazetta** dell'Arte: periodico settimanale dei teatri. Anno I. (No. 1, 5 febbraio 1902.) Direttore Pietro Ottolini. Milano, senza tipografia. — 4°. Jährlich L. 6. Einzelne Nummer L. 0,10.

Harmonie-Kalender s. das folgende Citat.

Haus- und Familien-Almanach, Musikalischer. 1903. Harmonie-Kalender. III. Jahrgang. [Ausgestanzt in Form eines Pianinos.] Berlin, Harmonie. — quer 8°. unpaginirt mit vielen Abbildungen, Facsim. und einer Notenbeilage. ℳ 1.

Jahrbuch,* Kirchenmusikalisches —. 1902. 17. Jahrg. Herausg. von *Franz Xav. Haberl.* 27. Jahrg. des früheren Cäcilienkalenders. Regensburg, Pustet. — 8°. 240 S. Mit einer Beilage von IV S. Text und 32 S. Musik (VII Motecta a Luca Marentio No. 15—21). ℳ 3.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. 8. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters, — Lex. 8°. 118 S. ℳ 3.

Der **Kunst-Courier.** PopuläreWochenschrift für Musik, Theater und die bildende Kunst. Red.: Dr. Richter. 1 Jahrg. Febr. 1902 bis Jan. 1903. Südende-Berlin, M. Thiele. (Nur direct.) — Fol. Jährlich ℳ 12. Einzelne Nummer ℳ 0,25.

Magazin, musikalisches. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausg. von Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. Heft 4. *Zenger, M.* Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen. 43 S. ℳ 0,60. Heft. 5. *Krause, Emil.* Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester. V, 78 S. ℳ 1. Heft 6. *Nagel, Wilib.* Goethe und Beethoven. Vortrag. 25 S. ℳ 0,40.

Les **Maîtres Organistes,** publication mensuelle de musique d'orgue. Ire année. (No. 1, Janvier 1902.) Paris, impr. Minot; 48 rue Saint-Placide. — 8°. Abonnement mensuel: 3 fr. 50. Einz. Nummer 75 cent.

Martin, Jules. Nos artistes. Annuaire des théâtres et concerts. (1901—1902.) Portraits et Biographies, suivis d'une notice sur les droits d'auteur, la censure, les associations artistiques, les principaux théâtres, etc. Paris, (1901) Ollendorff. — 16°. LXIII—XIV, 410 p. fr. 3,50.

Mayer, F. A. Deutsche Thalia s. Thalia, deutsche.

Memoria del Conservatorio de Musica de Buenos Aires. 1901. Buenos Aires, Imprenta de La Nacion.

Il **Mondo Musicale.** Catalogo sociale. Periodico semestrale. Compilato dal M. C. Graziani-Walter. Anno I. [No. 1. Gennaio.] Direzione ed Amministrazione: Firenze, 10, Via dei Conti. — 8°. Gratis.

Le **Mouvement** esthétique (éducation d'art, décentralisation d'art) Ire année. [Erscheint vierteljährlich. No. 1. 15. Dezember 1901.] Saint-Germain-en-Laye, imp. Doizelet. — 8°. Jährlich 2 fr. Einz. Nummer 15 c.

Musica. Publication mensuelle. 1re année. (No. 1. Octobre 1902.) Paris, P. Lafitte et Ce. — gr. 4° avec grav., portraits, musique et couverture. Jährlich 18 fr.

Musica e Musicisti: rivista illustrata bimestrale. Anno I. (N. 1. 15 gennaio 1902). Milano, G. Ricordi e C. — 16°. Jährl. L. 1,50!
[Die Zeitschrift erscheint in dieser Form nicht mehr, sie ist seit Januar 1903 mit der Gazetta musicale di Milano vereinigt worden unter dem Titel: *Musica e Musicisti — Gazetta musicale di Milano* und erscheint monatlich, reich illustriert u. mit Notenbeil. Jährlich 9 fr.]

Music-Hall-Revue, organe des auteurs, compositeurs, éditeurs et artistes, concerts et cirques, paraissant le 5 et le 20 de chaque mois. Ire année. (No. 1. 5 janvier 1902.) Nice, impr. Cagnoli et Giletta; 14, rue du Congrès. Jährlich 10 fr. Einzelne Nummer 20 c.

Damernas **Musikblad** (Musikblatt für Damen) [schwed. Text]. Redigiert v. Ellen Sandels. Stockholm. Erscheint in halbmonatlichen Heften mit Illustr. u. Musikbeil. Jährl. Kr 6.

Musiker-Kalender*, AllgemeinerDeutscher, für 1903. 1. 2. Theil. 25. Jahrg. Berlin, Raabe & Plothow. — kl. 8°. ℳ 2.

Musiker-Kalender,* Max Hesse'sDeutscher, für das Jahr 1903. 18. Jahrg. Leipzig, Max Hesse. — kl. 8°. Ausg. in 1 Bande ℳ 1,50. Ausg. in 2 Teilen ℳ 1,50.

Nordisk **Musikrevue.** [Norweg. u. schwed. Text.] Redigiert v. Iver Holter. Christiania. Erscheint in monatlichen Heften mit Portraits und Notenbeilagen. Jährlich Kr. 4.

La **Musique sacrée,** revue mensuelle de plain-chant et de musique religieuse. Ie année. (No. 1. Janvier 1902.) Toulouse, impr. Trinchant; maîtrise Saint-Etienne, impasse de la Préfecture, et 9, rue Duranti. — gr. 8°. Jährlich 4 fr.

Der **Musikschüler.** Kleine Monatsblätter zur Belehrung und Vorbereitung für den Musikerberuf. (No. 1. Nov. 1902.) Hannover, L. Oertel. Beilage zum Ratgeber für Musikdirigenten, s. diesen.

Musik-Theater und **Literatur-Zeitung,** Deutsche. Organ der Neuen musikalisch-literarischen Gesellschaft. Chef-Redacteur Gustav Kühle. Herausgegeben von der Neuen musikalisch-literarischen Verlags-Gesellschaft in Leipzig. Jahrgang 1. (No. 1. 1. Oktober 1902.) Jährlich ℳ 6.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, für das Jahr 1903, herausgeg. von dem Präsidium des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes. 1. 2. Theil. 15. Jahrgang. Berlin, Chausseestr. 123. ℳ 0,70.

Neujahrsblatt, XC.* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1902. Steiner, A.: Rich. Wagner in Zürich. II. Teil (1852—1855). Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — 4°. 36 S. 6 Beilagen und 1 Bildnis. ℳ 3.

Neujahrsblatt,* herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1902. No. 258. Vetter, Theodor: Johann Jakob Heidegger, ein Mitarbeiter G. F. Händels. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. — gr. 8°. 29 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3.

‚Programmet', illustr. Revue über Kopenhagener Konzerte und Theater, herausg. vom Journalisten-Verein in Kopenhagen.

La Psallette de Clichy (religion, morale, chant grégorien etc.) 1re année. (No. 1. Août 1902.) Clichy, 128 boulevard National. Jede Nummer 10 c.

Ratgeber für Musikdirigenten. Wissenswerte Mitteilungen und Abhandlungen aus der Praxis und für die Praxis des Civil- und Militär-Musikdirigenten, nebst Novitätenliste und Anzeigen. Hannover, L. Oertel.

[Erscheint monatlich 1 mal und wird gratis und franko an alle Musikdirigenten versandt. Dazu als Beilage: Der Musikschüler s. diesen.]

Rousson, J., Annuaire spécial des musiques et fanfares militaires, chefs de musique, sous-chefs de musique, chefs de fanfare. Privas, imp. centrale de l'Ardèche. — 8°. 55 p.

Rundschau, gregorianische. Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie. Herausg: Joh. Weiss. Schriftleiter: Joh. Weiss und P. Mich. Horn. Benedictiner. 1. Jahrgang. 12 Nummern. Graz, „Styria". — gr. 8°. ℳ 2,50.

Sangiorgi: rivista teatrale quindicinale. Anno I. (No. 1. 28 ottobre 1901.) Catania, tip. L. Rizzo. — 4°. L. 5 jährlich.

Schneider, R. L.* Bericht der Dresdener Musik-Schule über das XI. und XII. Schuljahr 1900—1902. Hierzu als Beilage: Ueber die Grundlagen unseres harmonischen Empfindens von Richard von Wistinghausen. Dresden, Selbstverlag des Herausgebers (Neumarkt 2). — 8°. 67 S.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles, continuant l'ancien Almanach des spectacles. (1752 à 1815.) Paris, Flammarion. — 32°. 156 p. et eau-forte. fr. 5.

Stoullig, Edmond. Les Annales du théâtre et de la musique. Avec une préface par Paul Hervieu. (27e année. 1901.) Paris, Ollendorff. — 18°. XVIII, 539 p. 3 fr. 50.

Tage-Buch der Königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1901. Schauspielfreunden gewidmet von den Theaterdienern Frdr. Gabriel u. L. Knechtel. 85. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. — 8°. 91 S. ℳ 2.

Le **Tambourin,** organe officieux des groupements professionnels de musiciens (syndicats et associations), périodique, mensuel, de vulgarisation musicale. Ire année. (No. 1. 1er mars 1902.) Lyon, imp. Legendre et Ce. — gr. 4°.

Thalia, deutsche. Jahrbuch für das gesammte Bühnenwesen. Herausgegeben von F. Arnold Mayer. I. Band. Wien, W. Braumüller. — gr. 8°. XI, 553 S. ℳ 12.

Theater-Almanach, neuer, 1902. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 13. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. — gr. 8°. XVI, 739 S. mit 9 Bildnissen. ℳ 6.

Theater-Almanach, Wiener, 1902. Herausgegeben von Ant. Rimrich. 4. Jahrgang. Wien, C. Konegen. — gr. 8°. X, 443 und 15 S. mit Abbildungen und Plänen. ℳ 2,50.

La **Vie** musicale, annales de la musique et du théâtre; journal hebdomadaire, Ire année. (No. 1. 19 Octobre 1902.) Noisy-le-Sec (Seine), imprim Debarle. Paris, 152, rue Montmartre. — gr. 4°, illustr. Jährlich 24 fr. Luxus-Ausgabe, 50 fr.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Albert, Maurice. Les théâtres des Boulevards. (1789-1848.) Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 18°. 385 p. fr. 3,50.

Altmann, W.* Chronik des Berliner philharmonischen Orchesters (1882 bis 1901). Zugleich ein Beitrag zur Beurteilung Hans v. Bülows. [Rev. u. etwas erweit. Abdr. aus „Die Musik".] Berlin, Schuster & Loeffler. — 4°. 36 S. mit 13 Tafeln und 1 Facsimile. ℳ 0,60.

Andraud, P. La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval. Etude sur la littérature et la société meridionales à la veille de la guerre des Albigeois (thèse). Paris, libr. Bouillon. — 8°. VI, 278 p. fr. 6.

d'Arienzo, Nicola. Die Entstehung der komischen Oper. Uebers. v. Ferd. Lugscheider. [Musikalische Studien X.] Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 157 S. ℳ 5.

B. L. C. Muziekgeschiedenis. Overzicht naar *Hugo Riemann*. Oud-heid—Middeneeuwen—Nieuwe tijd. Nijmegen, H. C. Dupont. f. 0,40.

Baragiola, A. Il canto popolare tedesco. Bari, G. Laterza e Figli. — 16°. L. 1. [Piccola Biblioteca di Cultura moderna.]

Batka, Richard.* Die moderne Oper. [Sonderabdruck aus dem 53. Jahresbericht (1901) der Lese- u. Redehalle der deutschen Studenten in Prag.] Prag, Verlag der Lese- und Redehalle. — 8°. 16 S. ℳ 1,20. [Nur direkt!]

Bernardin, N. M.* La Comédie italienne en France et les Théâtres de la foire et du boulevard (1570—1791). Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot. Paris, éditions de la Revue bleue. — 18°. 241 p. avec grav. fr. 2,50. [Bibliothèque théâtrale illustrée.]

Bernheim, Adrien. Trente ans de théâtre. Préface de M. Henry Roujon. Paris, Fasquelle. — 18°. XII, 320 p. fr. 3,50.
[Betrifft die vier subventionierten Pariser Theater: Opéra, Comédie-française, Opéra comique und Odeon.]

Böhm, O. Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reiches. Beiträge zu einer Geschichte über ihre Entstehung und Verbreitung. Programm. Wismar (1901). — 8°. 81 S.

Bourdon, Georges. Les théâtres anglais. Paris, Fasquelle. — 18°. fr. 3,50.

Brendel, Franz. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 25 Vorlesungen. Durchgesehen und ergänzt von Rob. Hövker. Leipzig, Bibliogr. Anstalt A. Schumann. — gr. 8°. XXIV, 662 S. ℳ 10.

Cabrol, (F.) et H. Leclercq. Monumenta Ecclesiæ liturgica. Volumen primum: Reliquiæ liturgicæ vetustissimæ. Sectio prima: Ab ævo apostolico ad pacem Ecclesiæ. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Ce. Paris, librairie de la même maison. 1900—1902. — gr. 4°. CCXV, 271 u. 204 p. 75 fr.
[Das ganze Werk, eine neue Publikation der P. P. Bénédictins de Solesmes, wird gegen 15 Bände (gleicher Preis) umfassen.]

Cahuet, Albéric. La liberté du théâtre en France et à l'Étranger. Histoire anecdotique et documentaire du théâtre dans ses rapports avec les pouvoirs publics, depuis les origines jusqu'à nos jours, suivie d'une Étude de la censure dramatique. Paris, Dujarric & Cie. — 8°. fr. 5.

Cametti, Alberto.* Critiche e satire teatrali romane del settecento. Due stagioni musicali al teatro Argentina (1761—64). Torino, Fratelli Bocca. [Aus: Rivista Musicale Italiana, vol IX fasc. 1°, 1902.] — 8°. 35 p.

Carreras y Bulbena, J. R. Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel à Barcelona y Girona. (Catalonischer Text mit deutscher Uebersetzung.) Barcelona, Tip. „L'Avenç". — 8°. 587 p. Pes. 12.
[cf. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Bd. IV. S. 216.]

Chilesotti, Oscar.* Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento. [Estr. dalla Rivista Musicale Italiana IX fasc. 1 u. 2.] Torino, Fratelli Bocca.

Christ, W. Grundfragen der melischen Metrik der Griechen. [Aus: „Abhandlungen der bayer. Akademie der Wissenschaften".] München, G. Franz' Verlag in Komm. — gr. 4°. S. 211—324. ℳ 4.

Closson, E.* L'instrument de musique comme document ethnographique. Extrait du *Guide musical.* Bruxelles, Lombaerts. — 8°. 37 p.

Crowest, F. J. Story of Music. [Lib. of useful stories.] London, Newnes. — 12°. 204 p. 1 s.

[Dasselbe Werk kündigte die Firma Appleton in New York für 35 c. an.]

Cummings, W. H.* God save the king. The origin and history of the music and words of the national anthem. London, Novello. — 8°. 132 p. 3 s. 6 d.

Daux, Camille. L'Histoire dans l'hymnographie. Recherches historiques à travers quelques hymnes des Xe—XIe siècles. Paris, Sueur-Charruey. — 8°. 27 p. [Extrait de la Science et catholique.]

Dawson, W. F. Christmas: its origin and associations, together with its historical events and festive celebrations during 19 centuries. London, Stock. — Roy. 8°. 382 p. 10 s. 6 d.

Dechevrens, A.* Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'antiphonaire du b. Hartker (X siècle). Paris, G. Beauchesne. — 4°. Subsk.-Pr. fr. 25.

Dickinson, E. Music in the history of the western church; with an introduction on religious music among primitive and ancient peoples. New York, Scribner. — 8°. 5 + 426 p. $ 2,50.

[Dasselbe Werk kündigte die Londoner Firma Smith, Elder & Co. für 12 s. 60 an.]

Dietz, Phil.* Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes. Eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten literarischen Erscheinungen auf hymnologischem Gebiete, namentlich dem Gebiete der Gesangbuchslitteratur (!) seit dem Wiedererwachen des evangel. Glaubenslebens in Deutschland. Marburg (1903), Elwert. — gr. 8°. XII, 806 S. ℳ 10.

Drews, Paul. Zur Entstehungsgeschichte des Kanons in der römischen Messe. [Studien zur Geschichte des Gottesdienstes und des gottesdienstlichen Lebens. I.] Tübingen und Leipzig, J. C. B. Mohr. — 8°. ℳ 1.

Duchesne, L. Origines du culte chrétien. Etude sur la liturgie latine avant Charlemagne. 3e édition revue et augm. Paris, A. Fontemoing. — 8°. VIII, 560 p. fr. 10.

Duyse, F. van. Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën. Livraison 7—14. Anvers, De nederlandsche boekhandel. — Kl. 4. p. 385 à 896.

[Das Werk ist auf ungefähr 35 Lieferungen à fr. 1,90 veranschlagt.]

Estève, J. Les Innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide. Thèse. Nimes, (?).

Expert, Henry. Le Pseautier Huguenot du XVIe siècle. Publié sur un plan nouveau. Paris, Fischbacher. — gr. 4°. 747 p. fr. 150. [imprimé à 125 exemplaires.]

Faustini, Pietro. Memorie storiche ed artistiche sul teatro „La Fenice" in Venezia. (Venezia, Tipogr. Orfanotrofio di A. Pellizzato.)

Ferrari, Giulio. La scenografia: cenni storici dall' evo classico ai nostri giorni. Milano, U. Hoepli. — 16°. XXIV, 326 p. con 16 incisioni, 160 tavole e 5 tricromie. L. 12.

Fischer, Alb. Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrh. Nach dessen Tode vollendet u. herausg. v. W. Tümpel. (In 30 Heften) 1. Heft. Gütersloh, C. Bertelsmann. — gr. 8°. S. 1—96. ℳ 2.

Fischer, Geo. Musik in Hannover. „Opern u. Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866." 2. verm. Aufl. Hannover, Hahn. — Lex. 8°. XIII, 288 S. mit Titelbild. ℳ 6.

Foster, Myles Birket. An essay upon the development of the anthem from the time of the reformation to the end of the 19 century. With a complet list of anthems . . . . London (1901), Novello & Co. — 8°. 225 p.

Franz, Adolph. Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Literatur und des religiösen Volkslebens. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XII, 770 S. ℳ 12.

Fray-Fournier, A. Les Fêtes nationales et les Cérémonies civiques dans la Haute-Vienne pendant la Révolution. Limoges, imprim. régionale du Petit Centre. — 8°. 155 p. avec vignettes.

Friedlaender, Max.* Das deutsche Lied im 18. Jahrh. Quellen und Studien. Mit 350 theils gestochenen, theils in den Text gedruckten Musikbeispielen. 2 Bände in 3 Abtheilungen. — gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. I, 1. Musik, LX, 384 S. ℳ 8. — I, 2. Musikbeispiele, VII, 360 S. ℳ 12. — II. Dichtung, III, 632 S. ℳ 12.

Fromageot, Paul. L'Opéra à Versailles, en 1770, pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette. Versailles, impr. Aubert. — 4°. 34 p. avec gravures. [Extrait de la revue mensuelle „Versailles illustré".]

Fuller-Maitland, J. A., s. Maitland.

Galletti, A. Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII Parte I (1700—1750). Cremona, [1901] stab. tip. Fezzi. — 8°. VI, 264 p.

Gasperini, G. Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento: saggio di paleografia musicale. Firenze, B. Seeber. — 8°. 111 p. e 15 tav. L. 3,50.

Gevaert, F. A. et J. C. Vollgraff.* Les problèmes musicaux d'Aristote. Appendice. Gand [1903], A. Hoste. — 4°. p. 357—421.

[Mit dieser Lieferung ist das ganze Werk (Preis 20 fr.) abgeschlossen. cf. Jahrbuch VII S. 88 und VIII S. 84.]

Grunsky, K. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2 Teile. (Sammlung Göschen No. 164 u. 165.) Leipzig, G. J. Göschen. — 12°. 131 u. 111 S. je ℳ 0,80.

Gudopp, E. Dramatische Aufführungen auf Berliner Gymnasien im 17. Jahrhundert. (Schluss.) Programm. Berlin, R. Gaertner. — 4°. 22 S. ℳ 1. [cf. Jahrgang VII, S. 89.]

Guesnon, A. Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens. Paris, libr. Bouillon. — 8°. 43 p.

Haberl, Franc. Sav. Storia e pregio dei libri corali ufficiali. Roma e Ratisbona, Pustet. — gr. 8°. 70 S. ℳ 0,80.

Hampe, Th. Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, E. Diederichs. ℳ 4.

Hauffen, Josef. Bericht der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach über das 200. Vereinsjahr (vom 1. Okt. bis 30. Sept. 1902). Laibach, Verlag der Philharm. Gesellschaft.

Hellouin, Frédéric.* Feuillets d'histoire musicale française. 1re série: J. J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre; Charles IX et la musique; Histoire du métronome en France, etc. Paris, (1903) lib. Charles. — 8°. 167 p. fr. 3,50.

Houdard, Georges. L'évolution de l'art musical et l'art grégorien. Paris, Fischbacher. — 12°. 54 p.

Johnston, M. F. Coronation of a king; or the ceremonies, pageants, and chronicles of coronations of all ages. London, Chapman. — 8°. 286 p. 5 s.

Kaldy, J. History of hungarian music. London, W. Reeves. — 8°. 2 s. 6 d.

Katschthaler, G. B. Storia compendiosa della musica ecclesiastica. Versione dal tedesco. Milano, (1903) presso la calcogr. *Musica sacra.* — 16°. 114 p.

Kirchenliederdichter, unsere. Bilder und Bildnisse aus der Geschichte des evangel. Kirchenliedes. 11.—20. Heft. Hamburg, G. Schloessmann. — gr. 8°. je 16 S. mit Abbildungen, je ℳ 0,10.
[Dasselbe.] 1. Band. 3. Aufl. gr. 8°. III, 160 S. mit Abbildungen. 2. Band. III, 160 S. mit Abbildungen. Ebenda. Je ℳ 1,50.

Krause, Emil. Vokalmusik — Kunstgesang. Historisches u. Paedagogisches. Vollständ. umgearb. und erweiterte Aufl. des „Einstimmigen Liedes am Klavier". Hamburg, C. Boysen. — gr. 8°. VII, 95 S. ℳ 1,50.

Krause, Emil. Kurzgefasste Darstellung der Passion etc. s. unter Biographien und Monographien in Sammlungen.

Kroyer, Th.* Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal s. vorigen Jahrgang S. 84.

Jacobs, Ed.* Das *collegium musicum* und die *convivia musica* zu Wernigerode. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationsjahrhunderts. [In: Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde. XXXV, p. 273—337.]

Jubiläum, hundertjähriges, der St. Petersburger Philharm. Gesellschaft. 1802—1902. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Philharmonischen Gesellschaft. — 8°. 69 S.

Kuhn, Max.* Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650). [Beiheft 7 der Publik. d. internat. Musikgesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 150 S. mit 1 Tafel. ℳ 4.

Kuliabko-Koretzky, M. N. Die Entstehung der Schlüssel und deren gegenseitiger Zusammenhang. (Russ. Text.) St. Petersburg, Gesellschaft „Proswestschnie". — 8°. 22 S. 65 Kop.

Lambertini, Michelangelo. Chansons et Instruments. Renseignements pour l'étude du „Folk-lore" portugais. Lissabon, Lambertini.

Lampadius, Friedrich. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig s. den nächsten Abschnitt.

Landshoff, Ludwig.* Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade s. Biographien und Monographien.

Langer, Paul. Chronik der Leipziger Singakademie. Leipzig, Verlag der Singakademie. — 128 S.

Lefebvre, Léon. L'Evêque des fous et la Fête des innocents à Lille, du XIVe au XVIe siècle. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. — 8°. 12 p.

[Extrait du Bulletin de la Société d'études de la province de Cambrai.]

Lindgren, A. Schwedische Musikgeschichte s. Valentin, Karl.

Lohre, Heinr.* Von Percy zum Wunderhorn. Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland. [Aus: „Palaestra" herausg. v. Alois Brandl u. Erich Schmidt. Heft XXII. Berlin, Mayer & Müller. — gr. 8°. XII, 136 S. ℳ 4.

Lozzi, C.* La musica e il melodramma alla corte Medicea. [Estratto dalla Rivista Musicale Italiana, 1902 fasc. 2, pag. 297 bis 338.] Torino, F.lli Bocca.

Macleane, Douglas. Great solemnity of coronation of king and queen of England according to use of Westminster. Liturgical, ceremonial, and historical notes. London, F. E. Robinson. — 8°. p. 256. 12 s. 6 d.

Macran, Henry S.* The harmonics of Aristoxenus. Oxford, Clarendon Press. — 8°. II, 303 p. 10 s. 6 d.

Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel. [The Oxford history of music. Vol. IV.] Oxford, Clarendon Press. — 8°. XIV, 362 p. 15 s.

Maitland, J. A. F. English Music in the 19th Century. London, Richards. — 8°. 328 p. 5 s.

[In New York bei Dutton, erschien das Buch unter dem Titel: Music in England in the nineteenth century, zum Preise von $ 1,75.]

Maragliano, Alessandro. I teatri di Voghera: cronistoria. Casteggio [1901], tip. Cerri. — 8°. VII, 385 p. L. 4.

Mentzel, E. Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt a. M. Literar. Anstalt. — gr. 8°. IV, 203 S. Mit der Abbildung des alten Schauspielhauses und 20 Portr. ℳ 2.

Merian, H. Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert s. vorigen Jahrgang S. 85.

Möhler, A. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, Göschen. — 16° mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. ℳ 0,80.

Molitor, P. Raphael.* Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Zweiter Band. Die Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — gr. 8°. 283 S. ℳ 6.

Morin, Louis. Le Théâtre à Troyes au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris, [1901]. Impr. nationale. — 8°. 31 p.

Morphy, G.* Les luthistes espagnols du XVIe siècle. (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrh.) Mit 5 Taf. u. e. Vorwort v. F. A. Gevaert. Französ. Text rev. v. Charles Malherbe. Deutsche Übersetzung v. Hugo Riemann. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 4°. LIII, 252 S. ℳ 30.

Müller, Alb. Das attische Bühnenwesen. Kurz dargestellt. Gütersloh, C. Bertelsmann. — gr. 8°. VIII, 117 S. mit 21 Abbildungen. ℳ 2.

Müller-Reuter, Theodor.* Fünfzig Jahre Musikleben in Krefeld. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Niederrheins. Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens der Abonnements-Konzerte in Krefeld. Krefeld, Kramer & Baum. ℳ 1.

Nef, Karl.* Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz, vor ihrer Entstehung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 162 S. ℳ 2.

Nef, Karl.* Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik s. vor. Jahrg. S. 86.

Neisser, Arthur. Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1683 von Agostino Steffani. s. u. Biographien u. Monographien.

Niemann, W.* Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen s. vor. Jahrg. S. 86.

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas. (1500—1540). Reproduction en facsimile des caractères typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. La Haye (Hollande) Martinus Nijhoff.

[Das Werk erscheint in 15—20 Lieferungen à fl. 7,50.]

Norlind, Tobias. Om språket och musiken några blad ur recitativets äldsta historia sillika med en musikbilage omfattande 17 Notenexempel. I. Bd. von Studier i jämförande musikforskning. Lund, Gleerupska Universitetsbokhandeln. — 8°. VI, 46 S. u. 2. S. Noten. Kr. 1,50.

Olivier, Jean-Jacques.* Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au dix-huitième siècle. Deuxième série. La cour royale de Prusse 16 . . —1786. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 4°, illustré de treize planches bois, estampes et eaux-fortes. Verschiedene Ausgaben von fr. 20—120.

Ottzenn, Curt.* Telemann als Opern-Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper, s. u. Biographien und Monographien.

The Oxford History of Music* s. Maitland, J. A. F., und Parry, C. H. H.

Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes. Livraisons 54 et 55, contenant la suite des études sur „L'accent latin et les maîtres des XVe, XVIe et XVIIe siècles", et la suite de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

Palmer, Walter Harvey. Two thousand questions & answers on musical history, biography, form, instrumentation and kindred subjects. London, Simpkin, Marshal, Hamilton, Kent & Co. — 4 s. 6 d.

Panum, H., und Behrend, W. Illustreret Musikhistorie. Lieferung 30 u. 31. [Dän. Text.] Kopenhagen, Nordischer Verlag.

Parry, C. Hubert, H.* The music of the seventeenth century. [The Oxford History of Music. Vol. III.] Oxford, Clarendon Press. — 8°. VIII, 474 p. 15 s.

Pasquino. Ein Jahr unter der neuen Aera. Ein Beitrag zur Geschichte der Frankfurter Oper. Frankfurt a. M., Schnapper. — gr. 16°. ℳ 0,50.

Patterson, Annie W. Story of Oratorio. *(Music Story Series.)* London, W. Scott. — 8°. 266 p. 3 s. 6 d.

Pauli, Walther. Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. [Dissert.] Berlin, Druck v. E. Ebering. — 8°. 27 S.

Pedrell, Felipe. Emporio cientifico é histórico de Organografia musical antigua española. Barcelona, J. Gili. — 12°. 147 p.

Petr, W. Ueber Structur und Tonarten der altgriechischen Musik. (Russ. Text.) Kiew. — 2 Rub.

Pierrard, Louis. Le Violon. Son histoire et son origine s. u. Besondere Musiklehre: Instrumente.

Pommer, Jos.* Volksmusik der deutschen Steiermark. I. 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete. (4 Lieferungen.) Wien, Wiener Musik-Verlagshaus. — schmal 8°. IX, 386 und XIV S. ℳ 4.

Pougin, A. La Comédie-Française et la révolution. Scènes, récits et notices. s. nächsten Abschnitt.

Praetorius, Franz.* Die Uebernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden. Ein Nachwort zu meiner Schrift über die Herkunft der hebr. Accente. Berlin, Reuther & Reichard. — gr. 8°. 22. S ℳ 1,50.

Pratt, W. S. Musical ministries in the church: studies in the history, theory, and administration of sacred music. London, Oliphant. — 8°. 182 p. 3 s. [cf. vorigen Jahrgang S. 112.]

Ritter, Herm. Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Leipzig, M. Schmitz. — gr. 8°. 2. Bd. III, 178 S. 3. Bd. III, 187 S. 4. Bd. III, 223 S. 6. Bd. 218 S., je ℳ 4,50.

[Band V erschien noch im Jahre 1901. Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Robert, H. Traité de gravure de musique sur planches d'étain et d'autographie ou similigravure, précédé de l'Historique abrégé de l'impression et de la gravure de musique. Paris, imp. Meudic; l'auteur, 67, rue Meslay. — 8°. 82 p. avec fig.

Rotta, Paolo. Il matutino e le laudi secondo il rito ambrosiano: osservazioni storico-liturgiche. Milano tip. del Riformatorio patronato. — 8°. 86 p. L. 1,50.

Rotta, Paolo. Officio funebre ambrosiano con aggiunte sui riti antichi, sulla messa e sepoltura dei defunti: notizie storico-liturgiche. Milano, G. Agnelli. — 16°. 100 p. L. 1,50.

Rotta, Paolo. Le ore canoniche di prima, terza, sesta e nona secondo il rito ambrosiano: osservazioni storico-liturgiche. Milano, tip. del Riformatorio patronato. — 16°. 99 p. L. 2.

Roy, Emile. Etudes sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du jugement, mystère français sur le grand schisme, publié pour la première fois, d'après le manuscrit 579 de la bibliothèque de Besançon et les mystères Sainte-Geneviève. Paris, Bouillon. — 8°. VIII, 268 p. et grav.

[Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs. 7e série: t 4 (1899), t 5 (1900), t 6 (1901).]

Ruta, Riccardo. Riassunto storico-scientifico della musica dalla sua origine ad oggi. Napoli (1901), tip. A. e S. Festa. — 8°. 136 p. L. 1,50.

Saint-Saens, C. Essai sur les Lyres et Cithares antiques. Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Firmin-Didot.

Schuré, Édouard. Histoire du Drame musical. 3e édition. Paris, Perrin & Cie. — 16°. 3 fr. 50.

Segrè, Alfredo. Il teatro pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento. Pisa, tip. F. Mariotti. — 8°. 47 p. e 1 tav.

Sherwood, Cl. Geschichte der Musik und Oper. (Heft 13—15.) [In Schmid, Max: Kunstgeschichte.] Hausschatz des Wissens. [Heft: 268. 270. 274.] Neudamm, J. Neumann. — gr. 8°. S. 465—576. Je ℳ 0,50.

Smeaton, O. The Medici and the Italian Renaissance. London, T. & T. Clark. — 8°. 296 p. 3 s.

Smolensky, St. Ueber die alt-russischen Gesang-Notationen. Historisch-palaeographische Skizze. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Gesellschaft der Liebhaber alter Denkschriften. — 8°. 120 S.

Sommi Picenardi, Gianfrancesco. Un rivale del Goldoni: l'abate [Pietro] Chiari e il suo teatro comico. Milano, stamp. editr. Lombarda di Mondaini. — 8°. 113 p.

Stainer, Sir John.* Early Bodleian Music. Sacred & secular songs together with other MS. Compositions in the Bodleian library, Oxford ranging from about A. D. 1185 to about A. D. 1505. II Volumes. Vol. I Facsimiles. Vol. II Transcriptions. London, Novello and Co. — Fol. XXVIII + 192 und XII + 223 p. Guineas 6.

Streatfeild, R. A. The opera: a history of the development of opera. With full descriptions of all works in the modern repertory. With an introduction by J. A. Fuller-Maitland. New edition, revis. and enlarg. London, John C. Nimmo. — 8°. 372 p. 6 s.

[Dasselbe Werk zeigte Lippincott in Philadelphia für $ 2 an.]

Tannery, Paul. Sur un point d'histoire de la musique grecque. Paris, libr. Leroux. — 8°. 6 p. [Extrait de la Revue archéologique.]

Tischer, G. Die aristotelischen Musikprobleme. [Dissertat.] Berlin. — 8°. 34 S.

Umhöfer, H. Leitfaden der Kirchengeschichte mit Einschluss der Geschichte des Kirchenliedes für höhere Mädchenschulen und verwandte Anstalten. Auf Grund der Bestimmungen vom 31. V. 1894 bearb. Breslau, F. Hirt. — gr. 8°. 144 S. mit 26 Abbildungen. ℳ 1,60.

Untersteiner, Alfredo. A short history of music; [aus dem Italiänischen] tr. by S. C. Very. New York, Dodd, Mead & Co. — 12°. 8 + 349 p. $ 1,20.

Valentin, Karl. Populäre allgemeine Musikgeschichte. 2 Bände. Mit Illustrationen und einem Abriss: Ueber die schwedische Musikgeschichte von Adolf Lindgren. [Schwed. Text.] Stockholm, Aktiebolaget Ljus. — gr. 8°. 157 und 137 S. Kr. 3,50.

Wead, C. Kasson. Contributions to the history of musical scales; from the Report of the Unit. States National Museum for 1900. Washington, D. C. [1901] Woodward & Lothrop. — 8°. 418—442 p. 50 c.
[In London erschien Sept. 1902 dasselbe Werk bei Wesley. Preis 2 s.]

Werner, Arno.* Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. (Beiheft 9 der Publik. der internat. Musikgesellschaft.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 84 S. ℳ 3.

Wickenhagen, Ernst. Kurzgefasste Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik. Stuttgart, Neff. — gr. 8°. VI, 318 S. Mit 1 Heliograv. und 301 Abbildungen im Text. Geb. ℳ 5.

Wickenhagen, E. Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik. 10. verm. u. verb. Aufl. Ebenda (1903). — gr. 8°. VI, 318 S. Mit 301 Abbildungen. Geb. ℳ 3,75.

Wildenburg, Ernst von. Ueber die Geschichte und Pflege des kath. deutschen Kirchenliedes. Ein Beitrag zur Diöcesan-Gesangbuchfrage. Bregenz, J. N. Teutsch. — gr. 8°. 41 S. ℳ 0,45.

Zacharias, E. Die Posaunenchöre, ihre Entstehung und Ausbreitung. Ein Vortrag. Dresden, Verbandsbuchhdlg (E. Zacharias.) — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,25.

Zironi, Enrico. Gli antifonari nel medio evo: memoria. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. — 16°. 18 p.

Züricher, Gertrud. Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern. Volksausgabe. Nach mündlicher Ueberlieferung zusammengestellt. Bern, A. Francke. — 12°. IV, 256 S. ℳ 2,50.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker.

Althan (d') **Nino.** Gli artisti italiani (architetti, incisori, miniatori, musicisti, pittori, scultori) e le loro opere. Torino, G. B. Petrini di G. Gallizio. — 16°. X, 289 p. L. 3.

Ancona (d'), Alessandro. Ricordi ed affetti. Milano, fratelli Treves. — 16°. 442 p. L. 4.
[Darin: Ricordi di storia contemporanea con saggi di musica popolare.]

Annesley, Charles. The Standard-Opera-glass, containing the detailed plots of 134 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. Revis. and enlarg. edit. London, Low. — 12°. 458 p. 3 s. 6 d.

L'art dramatique et **musical** en 1901. Analyse et critique des pièces de théâtre jouées sur le monde entier en 1901. Bibliographie des pièces et des livres sur le théâtre et la musique publiés pendant l'année. Paris, Publications de la Revue d'art dramatique. — 800 p. avec illustr. fr. 7,50.

Artistes (les) de la saison 1901—1902 du théâtre royal de la Monnaie. Portraits et biographies. Bruxelles, *Le carnet mondain* imprimerie G. Meert et Cie. — 8°. 56 p. port. fr. 0,50.

Batka, Rich. Die moderne Oper s. unter Geschichte der Musik.

Becker, Marie Louise. Der Tanz. Leipzig (1901), H. Seemann Nachf. — hoch 4°. VIII, 212 S. mit 122 Abbildungen. ℳ 8.

Bergmans, C. La musique et les musiciens. s. vorigen Jahrgang S. 88.

Boise, (!) **O. B.** Music and its Masters. London, Lippincott. — 8°. 7 s. 6 d.
[cf. den vorigen Jahrgang S. 88.]

Boleska, J. Zehn Jahre des Böhmischen Streichquartetts 1892—1902. Prag, M. Urbanek. — 85 S.

Bricqueville, Eug. de. L'Evolution du drame lyrique: conférence. Paris, Cerf. gr. 16°. 28 p.

Brugman, Joh. Zal mijn kind muziek leeren? Eenige beschouwingen over en in verband met dit onderwerp. Amsterdam, Uitgevers-maatsch. „Vivat". — 8°. 24 p. f. 0,25.

Bulthaupt, Heinr. Dramaturgie der Oper. Zweite, neu bearb. Aufl. 2 Bde. Mit Notenbeispielen, als Anhang zum 2. Bde., versehen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 403 u. III, 347 u. 140 S. ℳ 10.

Cahen, Albert. Littérature et musique françaises: conférence. Cahors, impr. Coueslant. — 8°. 16 p.

Campa, G. F. Artículos y críticas musicales. San Francisco, A. Wagner y Levien sucs. — 272 p. $ 1,50.

Chabot, (?). L'éducation musicale, conférence. Saint-Maixent, impr. Chaboussant. — 8°. 37 p.

Chanson (la) **de Roland.** Traduction nouvelle et complète, rhythmée conformément au texte roman, par Joseph Fabre. Précédée de „Roland et la Belle Aude" (prologue de la Chanson de Roland). *Edition classique.* Saint Cloud und Paris (1903), Belin frères. — 18° jésus. 350 p.

Claretie, Jules. Profils de théâtre. Paris, [s. a.] Gaultier, Magnier et Ce. — kl. 8°. VIII, 364 p. fr. 4.

Crabb, Wilson Drane. Culture history in the Chanson de Geste-Aymeri de Narbonne. Chicago, University of Chicago Press. — 8°. 95 p. $ 1,25.

Dabney, J. P. Musical Basis of Verse: s. Allgemeine Musiklehre.

Dole, Nathan Haskell. Famous composers. New York, T. Y. Crowell & Co. — 8°. 2 vol. 6 + 282 und 3 + 283 + 540 p. [mit 40 Porträts]. $ 3.

Duyse, Fl. van. De melodie van het nederlandsche lied en hare rhythmische vormen s. Besondere Musiklehre: Gesang.

Ebel, Otto. [„C. Herman" pseud.] Handbook of music and musicians. 5th enl. ed. Brooklyn, New York, F. H. Chandler. — 12°. 22 + 246 p. 75 c.

Ebel, Otto. Women composers: a biographical handbook of woman's work in music. Ebenda. — 16°. 8 + 151 p. 75 c.

Foster, Myles Birket. An essay upon the development of the anthem s. Geschichte der Musik.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative. Firenze, R. Istituto musicale. Marzo 1902.

Gautier, Judith. Les Musiques bizarres à l'exposition de 1900. Les chants de Madagascar (les sept jours de la semaine; la très aimée; l'absence; sérénade). Transcrits par Benedictus. Paris [1900]! Ollendorff; Enoch et Co., édit. — 8°. 32 p. [Das Werk wurde erst im Juni 1902 offiziell angezeigt.]

Geiger, B. Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften. Leipzig [1901], C. F. Kahnt Nachf.
[Speziell die Musik betreffend.]

Gobat, (?) Miralda la petite négresse, ou le Rossignol noir de la Havane. D'après l'allemand, de Herchenbach. Tours, lib. Mame et fils. — kl. 8°. 144 p. avec grav.

Goepp, Philip H. Symphonies and their meaning. (Second series.) Philadelphia, J. B. Lippincott Company. 12°. $ 2.

Gramole (Dalle) Pietro. Il sacerdote e la musica sacra. Vicenza, tip. s. Giuseppe. — 8°. 26 p.

Hancock, Tyre. Church error; or, instrumental music condemned. Dallas, Tex., Tyre Hancock. — 12°. 72 p. 35 c.

Hoursch's Opern-Führer. Köln, Hoursch & Bechstedt. — 12°. Jede Nummer ℳ 0,15. No. 1—16, 18—21 u. 24.

Jarro s. Piccini, G.

Jones, F. A. Famous hymns and their authors. London, Hodder & S. — 8°. 350 p. w. portraits and facs. 6 s.

Jouin, Henry. Les Maîtres peints par eux-mêmes (sculpteurs, peintres, architectes, musiciens, artistes dramatiques). Paris, Gaultier-Magnier et Ce. — 16°. 420 p. fr. 4.

Kellogg, A. M. Six musical entertainments. New York (1901), E. L. Kellog & Co. — 12°. 24 p. 15 c.

Kohut, Adolph. Aphrodite und Athene. Leipzig, Max Schreck.
[Es handelt sich um Charakteristiken berühmter musikalischer und auch literarischer Frauen.]

Krause, Emil. Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli u. Orchester. [„Musikalisches Magazin", herausg. von E. Rabich. Heft 5.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. V, 78 S. ℳ 1.

Krebs, Carl.* Schaffen und Nachschaffen in der Musik. Rede. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — gr. 8°. 18 S. ℳ 0,60.

Kretzschmar, Hermann.* Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge. Leipzig (1903), C. F. Peters. — gr. 8°. IV, 135 S. ℳ 3.

Kretzschmar, Herm. Kleiner Konzertführer. 7 Nrn. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°. Je ℳ 0,10.

Küffner, Karl. Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den bayerischen Mittelschulen. Nürnberg, (C. Koch). — gr. 8°. 116 S. ℳ 2,50.

Labanchi, Andr. Giuseppe. Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico. 2a ediz. Napoli, tip. di F. Colagrande. — 8°. p. XVI, 143.

Lackowitz, Wilh. Opernführer. 3. Nachtrag. Leipzig, F. Reinboth. — 12°. III, 55 S. ℳ 0,50.

Lackowitz, Wilh. Operettenführer. Nachtrag. Ebenda. — 12°. 32 S. ℳ 0,50.

Lagerbielke, Lina. Musikerbiographien. Aus dem Deutschen bearbeitet. (Schwed. Text.) Stockholm, P. A. Norstedt & Söhne (in Komm.). — 8°. 88 S. Kr. 1,50.

Lahee, H. C. The organ and its masters: a short account of the most celebrated organists of former days as well as some of the more prominent organ virtuosi of the present time; with a brief sketch of the development of organ construction, organ music and organ playing. Boston (1903), L. C. Page & Co. — 12°. 5+345 p. $ 1,60.

La Mara. Musikalische Studienköpfe. 5. Bd.: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. 3. neubearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XI, 380 S. mit 24 Bildn. ℳ 5.

Lampadius, Friedrich. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. Ein biographisches Denkmal, deutschen Tonmeistern errichtet. Leipzig, Christlicher Verlag. Christoph Steffen. — 8°. 79 S. ℳ 1.50.

Lavignac, Albert. Éducation musicale. Paris, Delagrave. — 18°. 450 p. fr. 4.

Lavignac, Albert. Music and musicians; trad. by W. Marchant; ed., with additions on music in America, by H. H. Krehbiel. 3d ed., rev. [Cheaper ed.]. New York, H. Holt & Co. — 12°. 8+504 p. with 94 il. and 510 examples in musical notation, $ 1,75.

Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms; studies of some modern composers and their art. New York, Outlook Co. — 12°. 10 + 225 p. $ 1,50.
[Elf Essays u. A. über: Grieg, Dvořák, Saint-Saëns, C. Franck, Tschaikowsky u. Brahms.]

May, P. Songs and their singers. From „Punch“. London, Bradbury. — Fol. 7 s. 6 d.

Mazzoleni, Achille. I canti popolari siciliani. [In „Nel campo letterario“.] Bergamo, tip. R. Gatti. — 16°.

Meerens, Charles. La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. Bruxelles, J.-B. Katto. — 8°. 117 p., portr. fr. 3.

Meister-Spiele und **Verdi-Fest-Spiele** im Königl. Schauspielhause und im neuen Königl. Operntheater zu Berlin Mai 1902. Berlin, O. Elsner. — Fol. 36 S. mit Abbildungen. ℳ 3.

Memoria presentada a los Señores socios de la „Sociedad Filarmonica Madrileña“ por su junta de gobierno. Madrid, Lit. Crespo.

Moffat, Alfr.* The Minstrelsy of England: a collection of 200 english songs, with their melodies, popular from the 16th century to the middle of the 18th century. Ed. and arranged with pianoforte accompaniments. Supplemented with historical notes by Frank Kidson. London, Bayley & Ferguson. — Fol. 322 p. 4 s. 6 d.

Musikführer, Der. Leipzig, H. Seemann. Nachf. — 8°, jede Nummer ℳ 0,20.

185. Nicodé, J. L. op. 31. Das Meer, Symphonie-Ode. (Geo. Riemenschneider.)
197. Wagner, Rich. Siegfried-Idyll für kleines Orchester. (H. Teibler.)
208.}
209.} Becker, A. op. 61. Selig aus Gnade. Oratorium. (P. Sakolowski.)
210. Strauss, Rich. op. 23. Macbeth. Tondichtung. (H. Teibler.)
220. Godard, B. op. 46. Scènes poétiques. Suite für Orchester. (Geo. Riemenschneider.)
221. Bruch, M. op. 26. Violin-Konzert (G moll). (C. Witting.)
229. Tschaikowsky, P. op. 71a. Der Nussknacker. Suite. (Geo. Riemenschneider.)

Musikführer, Der. (Fortsetzung.)
237. Bach, J. S. Violin-Konzerte in A moll und E dur. (W. Niemann.)
250. Tschaikowsky, P. Capriccio italien. Für grosses Orchester. (H. Teibler.)
251. Rubinstein, A. op. 70. 4. Klavierconcert. (H. Medak.)
254. Tschaikowsky, P. op. 49. 1812. Ouverture. (H. Teibler.)
255. Tschaikowsky, P. op. 36. 4. Symphonie. (H. Teibler.)
259. Klughardt, A. Judith. Oratorium. (Max v. Haken.)
261. Massenet, J. Scènes pittoresques. IV. Orchester-Suite. (H. Teibler.)
262. Bruckner, A. Sinfonie No. VIII in C moll. (Willibald Kähler.)
263. Reuss, Aug. op. 10. „Der Thor und der Tod.“ Symphonischer Prolog. (Adolf Schultze.)
264. Tschaikowsky, P. op. 43. Orchester-Suite No. 1 (D moll). (H. Teibler.)
265. d'Albert, E. op. 20. Violoncello-Concert. (C dur.) (Geo. Riemenschneider.)
266. Müller-Reuter, Th. op. 24. Hackelberends Begräbnis für Chor und grosses Orchester. (Max Hehemann.)
267. Frischen, Josef. 2 Orchesterstücke: 1. Herbstnacht. op. 12. 2. Ein rhein. Scherzo. op. 14. (Geo. Riemenschneider.)
269.} 270.} Elgar, Edward. op. 38. Der Traum des Gerontius. (Max Hehemann.)
271. Bach, Joh. Seb. Der Streit zwischen Phöbus und Pan. (Max Hehemann.)
272. Dvořák, A. op. 70. 2. Symphonie. (Hugo Botstiber.)
277. Beethoven, L. van. Christus am Oelberge. (Hugo Botstiber.)
286. Händel, G. Fr. Josua. (W. Egel.)

Nappi, G. B. Intorno al nostro programma sullo studio della musica e del pianoforte: lettura tenuta alla scuola musicale di Milano . . . Milano, tip. A. Koschitz e C. — 8°. 18 p.

Nef, Karl.* Denkschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Concert-Vereins der Stadt St. Gallen. St. Gallen, Zollikofersche Buchdruckerei. — Lex. 8°. 42 S. und 5 Tabellen.

Neretti, Luigi. L'importanza civile della nostra opera in musica. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 16°. p. 32. L. 1.

Noack, Eduard.* Hoftheater-Erinnerungen. Auslese hervorragend. Theatervorstellungen und Concerte aus circa 13000 Gesammtaufführungen des Königl. Theaters zu Hannover, zum 50jähr. Jubiläum herausgegeben und mit zahlreichen historischen Anmerkungen versehen. Hannover, M. & H. Schaper. — 8°. 91 S. ℳ 1.

Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner und Liszt. Profile und Perspectiven Opus 35. Königsberg, Ostpreussische Druckerei und Verlags-Anstalt. — gr. 8°. X, 192 S. mit 7 Bildnissen. ℳ 2,50.

Nos artistes. Souvenir de la saison théâtrale 1901—1902. Rouen, le journal le Rideau. — 4°. 20 p. avec portraits. 60 c.

O'Conor, Manus. Old-time songs and ballads of Ireland. New York, Popular Pub. Co. — 8°. 160 p. $ 2.

Old english songs and dances. Decorated in colour by Graham Robertson. London, Longmans. — 4°. 42 s.

Opera-gidsen, repertoire Ned. Opera en Amst. Lyr. Tooneel. Tekst en muziek bewerkt door J. v. d. B. Leiddraad No. 1 en 2. Amsterdam, „De Algemeene Muziekhandel“ vrhn. Stumpff en Koning. — gr. 8°. Je f. 0,15.

Opera-gids (Vlaanderen's). Bewerkt door J. W. Gerhard. No. 37 en 38. Amsterdam, J. F. A. Vlaanderen. — 8°, je f. 0,10.

Opernführer. Leipzig, H. Seemann Nachf. — Schmal gr. 8°. Jede Nummer ℳ 0,50.
48. Gluck, Chr. W. v. Orpheus und Eurydike. (Leop. Schmidt.)
51. Kienzl, W. Der Evangelimann. (Jos. Wenisch.)
58. Strauss, Rich. Guntram. (W. Jordan.)
73. Paderewski, J. J. Manru. (Max v. Haken.)
74. Lortzing, A. „Die beiden Schützen“ u. „Der Wildschütz“. (Karl Seiffert.)
75. Charpentier, G. Louise. (Wilhelm Kleefeld.)
78. d'Albert, E. Der Improvisator. (Arthur Smolian.)
79. Strauss, Rich. Feuersnot. (Arthur Smolian.)

Opernführer. (Fortsetzung.)
86. Goldmark, C. Die Königin von Saba. (Ludw. Hartmann.)
90. Auber, D. F. E. Fra Diavolo. (Heinr. Chevalley.)
92. Weis, C. Der polnische Jude. (Max v. Haken.)
94. Weber, C. M. v. Oberon. (E. Segnitz.)
95. Wolf-Ferrari, Ermanno. Aschenbrödel [Cenerentola]. (H. Teibler.)
98. Massenet, J. Werther. (Max Hehemann.)
101. Messager, André. Die Basoche. (Ludw. Hartmann.)
102. Smetana, F. Der Kuss. (Ludw. Hartmann.)
103. Auber, D. F. E. Der schwarze Domino. (H. Chevalley.)
104. Offenbach, J. Hoffmanns Erzählungen. (Max v. Haken.)

Opern-Renaissance. Sammlung älterer Opern in zeitgemässer Neubearbeitung des Textes und der Musik. Herausg. v. Wilh. Kleefeld. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. — Schmal gr. 8⁰. Jede Nr. ℳ 0,50.
1. Donizetti, G. Don Pasquale. (Otto Jul. Bierbaum.)

Ossorio y Gallardo, Carlos. El baile. Barcelona, Pertierra, Bartoli y Ureña. — 8⁰. 176 S. Pes. 3.

Paderewski, J. J. Fanny M. Smith, B. Boekelman. Century library of music. In 20 vol. v. 17—20. New York, Century Co. — Fol. Jeder Band $ 2.

Padovan, Adolfo. The sons of glory: studies in genius; transl. and adapted from the Italian by the Duchess Litta Visconti Arese. New York, Funk & Wagnalls Co. — 12⁰. 4 + 306 p. $ 1,50.
[cf. den vor. Jahrg. dieses Jahrbuches S. 92.]

Paillard-Fernel, G. Des sources naturelles de la musique s. Allgemeine Musiklehre.

Peace, A. L. Programme notes consisting of 407 brief annotations on pieces performed at the Organ recitals, in St. George's Hall, Liverpool. London, Novello & Co. — 8⁰. 261 p. 5 s.

Perry, E. Baxter. Descriptive analyses of piano works; for the use of teachers, players and music clubs. Philadelphia, Theodore Presser. — 12⁰. 10 + 11 u. 290 p. $ 1,50.

Piccini, G. (Jarro). Viaggio umoristico nei teatri. Firenze (1903), R. Bemporad e figlio. — 8⁰. 128 p. L. 2.
[Inhalt des 12. Kapitel: Caffè-concerti, canzonettiste, operettiste etc.]

Pineau, Léon. Les vieux chants populaires scandinaves (Gamle Nordiske Folkeviser) (étude de litterature comparée). Tom. II: Epoque barbare; la légende divine et héroique. Paris (1901), Bouillon. — 8⁰. 592 p. fr. 15.

Pougin, Arthur. La Comédie-Française et la révolution (Scènes, Récits et Notices). Paris, [s. a.] Gaultier, Magnier & Cᵉ. — 16⁰. 339 p.

Proença-a-Velha, Condessa de. Os nossos Concertos. Impressoes de arte. Lisboa, (?).

Pückler, Graf Heinrich, Gesang und Kunst. Offener Brief. Schweidnitz (Heege). — gr. 8⁰. 9 S.! ℳ 0,30.

Reed, Fanny. Reminiscences, musical and other. Boston, Knight & Millet. — 8⁰. 9 + 158 p. $ 1,50.
[Handelt u. a. von Liszt, Massenet, Paderewski.]

Le Répertoire. La source, l'histoire anecdotique, le résumé, le guide musical de tous les opéras, opéras comiques .... du répertoire du théâtre royal de la Monnaie. Bruxelles, imprimerie de l'agence Rossel. — 2 broch. in 16⁰. à fr. 0,25. IV. La Walkyrie, Werther, le Crépuscule des Dieux, Iphigénie en Tauride (31 p.). V. L'enlèvement au Sérail, Othello, Grisélidis, Don Juan (32 p.).

Richter, Otto. Musikalische Programme mit Erläuterungen. 2. Aufl. Eisleben, G. Reichardt. — VIII, 180 S. ℳ 1,90.

Robecchi Bricchetti, Luigi. Somalia e Benadir. — 310 p.
[Es handelt sich um die Sitten und Gebräuche der Somali, cf. die Kritik in der Gazzetta musicale di Milano 1902, S. 654 f.; kein Verleger und Ort angegeben.]

Robert, Gustave. La Musique à Paris (1898—1900). Tomes V et VI réunis. (Etudes sur les concerts; Programmes; Bibliographie des ouvrages sur la musique; Index des noms.) Paris, Ch. Delagrave. — 12⁰. 430 p. fr. 3,50.

Robert, H. Traité de gravure de musique s. unter Geschichte der Musik.

Runze, Max. Die musikalische Legende. Studie s. nächsten Abschnitt unter Loewe.

Sarcey, Francisque. Quarante ans de théâtre. Feuilletons dramatiques. (Victorien Sardou, Meilhac et Halévy, Ed. Pailleron, H. Becque). Paris, bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 15 rue Saint-Georges. — 18°. 432 p. avec portr. fr. 3,50.

Sasse, Marie. Souvenirs d'une artiste. Paris, libr. Molière.

[Die Verfasserin, eine seiner Zeit berühmte Sängerin, creirte u. a. die Selika in Meyerbeers Afrikanerin.]

Scott, Sir W. Minstrelsy of the Scottish Border. Ed. by T. F. Henderson. 4 vols. London, Blackwood & S. — 8°. 42 s.

[Dasselbe Werk publizierte die Firma Scribner, New York, zum Preise von $ 10.]

Seidl, Arthur. Wagneriana. Kritische Aesthetik. 3. Bd. Die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama. Skizzen und Studien zur Kritik der „modernen Oper". Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 524 S. ℳ 5.

Seidl, Arthur. Moderne Dirigenten. Ebenda. — gr. 8°. VII, 48 S. ℳ 0,75.

Seidl, Arthur. Kunst und Kultur. Aus der Zeit — für die Zeit — wider die Zeit! Productive Kritik in Vorträgen, Essais, Studien. Ebenda. — gr. 8°. 529 S. mit Bildnis. ℳ 6.

Sénès, G., dit la Since. Provençaux (historiens, philosophes, économistes, artistes....) Notes biographiques. Toulon, imprim. du Petit Var. — 16°. 320 p. fr. 3,50.

Solenière, Eugène de.* Notules et impressions musicales. Paris, Sevin & Rey.

Characteristic **Songs** and Dances of all nations. London, Bayley & Ferguson. — 8°. 4 s. 6 d.

Spitta, Friedrich. Musik- und Kunstpflege auf dem Lande. Erinnerungen aus einem rhein. Gemeindeleben. Berlin, Deutscher Dorfschriftenverlag, G. H. Meyer. — 39 S. ℳ 0,40.

Strang, Lewis C. Players and plays of the last quarter century. 2 Bde. Illus. Boston, L. C. Page & Co. — $ 3,20.

Stratton, Stephen Samuel, and **James Duff Brown.** British Musical Biography. Birmingham, 247. Monument Road. London, Bayley & Ferguson. — 8°. 462 p. 10 s. 6 d.

Streatfeild, R. A. The Opera s. unter Geschichte der Musik.

Tacchinardi, G. Studio sulla interpretazione della musica s. Allgemeine Musiklehre.

Tardif, Edmond. Essai de musique transcendantale. Les Sons et les Couleurs. Aix (1903), impr. Nicot. — 8°. 99 p. fr. 1,50.

Tedeschi, Achille. Teatro della Scala. Numero unico. Milano, Treves frères. — Fol. illustr. Fr. 3.

Thomas, Theodore. Famous composers and their music. Extra illustrated edition of 1901; ed. by Th. Thomas, John Knowles Paine and Karl Klauser. 16 v. Boston (1901), J. B. Millet Co. — 8°.

[V. 1—6: text, v. 7—16 music; paged continuously.]

Thurau, Gust. Der Refrain in der französischen Chanson. Beiträge zur Geschichte und Characteristik des französ. Kehrreims. [„Litterarische Forschungen", herausg. v. Schick, Jos., u. Waldberg, M. Freih. v. Heft XXIII.] Berlin (1901), E. Felber. gr. 8°. XXV, 494 S. Subsc.-Preis ℳ 10,60. Ladenpreis ℳ 12.

Torchi, Luigi.* L'educazione del musicista italiano. Torino, Fratelli Bocca. [Estratto dalla Rivista Musicale italiana IX. Fascicolo 4. p. 888—902.]

Troubat, F. La danse des treilles et le chevalet. Montpellier, impr. Hamelin frères. — 8°. 31 p. avec illustr. et musique. fr. 1.

Tua Franchi Verney della Valetta, Teresina. La donna musicista. [In: Operosità femminile italiana: Esposizione di arte e di lavori femminili, primavera 1902: federazione romana.] Roma, R. Amadori. — 8°.

Turoldo. La canzone d'Orlando. Traduzione dall' antico francese del prof. *Virgilio Panella.* Milano, società editr. Sonzogno. — 16°. 100 p. L. 0,25. [Biblioteca universale.]

Umano, C. M. Teatro nuovo drammelodico s. den vorigen Jahrgang S. 88.

Upton, G. Putnam. Musical pastels; il. from rare prints and facsimiles. Chicago, A. C. McClurg & Co. — 8°. [S. 13.] 6 + 213 p. $ 2.

Upton, G. Putnam. The standard light operas, their plots and their music: a handbook. Ebenda. — 16°. [S. 13.] 4 + 239 p, $ 1,20.

Villari, Luigi. Italian life in town and country. New York, Putnam. — 12°. 6+327p. $ 1,20.
[Darin ein Abschnitt: Art and music of to-day.]

[Wagner, R.] Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagners. 2. unver. Aufl. Leipzig, F. Reinboth. — 8°. 110 S. ℳ 1,50.

Warriner, John. National portrait gallery of living British musicians. London, Sampson, Low, Marston & Co. — quer Fol. 75 p. with 35 plates.

Wiesbaden. Festspiele 1902 vom 11.—19. V. Wiesbaden, Moritz & Münzel. — qu. gr. 8°. 59 S. mit 14 Tafeln. ℳ 1,60.

Winckler, Hugo. Die babylonische Kultur in ihren Beziehungen zur unsrigen. Ein Vortrag. 2. Aufl. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung. — 8°. 54 S. mit 8 Abbildungen. ℳ 0,80.
[Betrifft auch musikalische Dinge.]

Wossidlo's, Walth., Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. (No. 64, 67, 68, 70, 72, 74—76, 78—80 und 83—91. Leipzig, Rühle & Wendling. — 8°. à ℳ 0,20.

Young, F. Mastersingers: Appreciations of music and musicians, with an essay on Hector Berlioz. London, W. Reeves. — 8°. 208 p. 5 s. [New York, Scribner (imported) $ 1,50.]

Biographien und Monographien.

Aristoteles.

Gevaert, F. A., et J. C. Vollgraff.* Les problèmes musicaux d'Aristote s. u. Geschichte der Musik.

— Kahl, Alexis. Die Philosophie d. Musik nach Aristoteles. [Dissert.] Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel. — 8°. 47 S.

— Tischer, G. Die aristotelischen Musikprobleme. [Dissert.] Berlin. — 8°. 34 S.

Aristoxenos.

Macran, Henry S.* The harmonics of Aristoxenus. Translation, notes introduction and index. Oxford, Clarendon Press. — 8°. II, 303 p. 10 s. 6 d.

Bach, Joh. Sebastian.

Barth, Herm. Johann Sebastian Bach. Ein Lebensbild. Berlin, A. Schall. — 8°. VIII, 383 S. mit 11 Bildern. ℳ 3,50.

— Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel s. Geschichte der Musik.

— Prüfer, Arthur.* Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. [Antrittsvorlesung, für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert.] Leipzig, G. Schlemminger. — 8°. 23 S. ℳ 0,60.

— Söhle, Karl. Seb. Bach in Arnstadt. Berlin, B. Behr. — 8°. VI, 132 S. ℳ 2.

— Stein, Bruno. Johann Sebastian Bach und Die Familie der Bache. Bielefeld, Helmich. — ℳ 0,40.

Beethoven, Ludwig van.

Asenijeff, Elsa. Max Klingers Beethoven. Eine kunst-techn. Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 4°. 75 S. mit 18 Abbildungen, 8 Heliograv. und 3 Beilagen. ℳ 20.

— Fidelio. Festschrift zur 400. Aufführung des Werkes im Königl. Opernhause zu Berlin. Herausg. von der General-Intendantur der Königl. Schauspiele zu Berlin.
[Vorlage f. diesen Titel bildete eine Zeitungsnotiz.]

— [Freson, J. G.] Un pélerinage de nature et d'art au „ruisseau" de la symphonie pastorale. Bruxelles, Société belge de librairie. — 8°. 7 p. fr. 0,25.
[Extrait de la *Revue générale*, juin 1902.]

— Kalischer, Alfr. Chr.* Neue Beethovenbriefe, herausg. und erläutert. Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. VIII, 214 S. ℳ 4.

— Krone, Herm. Beethoven in seinen Symphonien. Betrachtungen über den idealen Inhalt derselben. Mit einem Vorwort v. Edm. Kretschmer. [Krone: Dichtungen IV. Band 1. Teil.] Halle, O. Hendel. — 8°. 44 S. ℳ 0,60.

— Lacuria, Abbé. Les dernières confidences du génie de Beethoven. Préface et 2 portraits par Félix Thiollier. Paris, bibliothèque de l'Occident, 17 rue Eblé. — 8°. 32 p. fr. 1.

Beethoven, Ludwig van.

Livonius, (?). Ludwig van Beethoven. Ein Gedenkblatt zum 75. Todestage des unsterblichen Meisters. 1827. 26. III. 1902. Mit einem Anhang: Beethovens Missa solemnis. Kiel, Lipsius & Tischer. — gr. 8°. 52 S. ℳ 1.

— Mantuani, Josef.* Beethoven und Max Klinger's Beethovenstatue. Eine Studie. Wien, Gerold & Co. — gr. 8°. 39 S. mit 1 Tafel. ℳ 1,40.

— Matthews, J. Violin Music of Beethoven. London „Strad". — 8°. 108 p. 2 s. 6 d.

— Nagel, Wilibald. Goethe und Beethoven. Vortrag. [„Musikalisches Magazin", Heft 6, herausg. von Ernst Rabich.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. 25 S. ℳ 0,40.

— Nohl, Ludw. Beethovens Brevier. 2. Aufl. bearb. v. P. Sakolowski. Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. VIII, 183 S. ℳ 2,50.

— Nohl, L. Eine stille Liebe zu Beethoven. Nach dem Tagebuche einer jungen Dame. 2. verb. Aufl. Leipzig, ebenda. — 8°. 224 S. ℳ 3.

— Pagliari, Anita. Luigi van Beethoven: conferenza. Cremona, tip. *Interessi cremonesi* di G. Frisi. — 8°. 24 p.

— Rollett, Herm.* Beethoven in Baden. Biographischer und stadtgeschichtlicher Beitrag. 2. ergänzte Auflage. Wien, C. Gerold's Sohn. — gr. 8°. IV, 24 S. mit 2 Tafeln. ℳ 1.

— Schumann, Paul. Max Klinger's Beethoven. Leipzig, E. A. Seemann. — 8°. 12 S. mit 4 Abbildungen. ℳ 1.

— Vogel, Jul. Max Klingers Leipziger Skulpturen . . . . erläutert. Mit 30 Abbildungen nach den Originalen. 2. Aufl. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 121 S. ℳ 3.

Bellini, Vincenzo.

Amore, Antonino. Belliniana: errori e smentite. [„Semprevivi" Biblioteca popolare contemporanea No. 40.] Catania, N. Giannotta. — 16°. 200 p. L. 1.

— Baccini, Giuseppe. L'autografo del primo lavoro musicale di Vincenzo Bellini nella R. biblioteca nazionale centrale di Firenze. Firenze (1901), soc. tip. Fiorentina. — 8°. 4 p.

Bellini, Vincenzo.

Graffeo, Salvatore. A Vincenzo Bellini: ode. Contributa alle feste centenarie di Catania. Palermo, A. Brangi. — 16°. p. 6. L. 0,25.

— Omaggio* a Bellini nel primo centenario dalla sua nascita, MDCCCI — III novembre — MCMI. Catania [1901], circolo Bellini (tp. G. Russo). — 4°. 388 p. mit vielen Abbildungen. L. 10.

Inhalt: *Paola Di Lorenzo, Gaetano.* Cenni biografici. — *Soffredini, Alfredo.* Opera d'arte. — *Chiarenza, Astor Francesco.* Lettera a Giuseppe Giuliano e musica autografa di Bellini. — Albero genealogico della famiglia Bellini. — Il pensiero moderno a Vincenzo Bellini. — *Arenaprimo, Giuseppe.* Bellini a Messina, 1832. — *Menza, Antonino.* Bellini a Catania, 1832. — *Guardione, Francesco.* Bellini a Palermo, 1832. — Lettera autografa inedita di *Vinc. Bellini.* — *Giuliano, Giuseppe.* Diario della traslazione delle ceneri di Bellini in patria, 1876. — *Paola Di Lorenzo Gaetano.* Il circolo Bellini dal 1876—1901. — Elenco delle composizioni musicali di V. Bellini. — *Viola Orazio.* Bibliografia belliniana.

[Die „Bibliografia belliniana" erschien auch als Separatabdruck s. Lexika und Verzeichnisse.]

— Reina, C. V. Bellini (1801—1835). Catania, C. Battiato s. vorigen Jahrgang S. 94.

Benoit, Peter.

Sabbe, Julius. Peter Benoit. Zijn leven, zijne werken, zijne beteekenis. Gand et Anvers, De nederlandsche boekhandel. — 12° carré, 266 p., portr. fr. 2,50.

— Vlaamsche brieven van Peter Benoit. Anwers, s. a. [1902] chez Mme Agnès Mertens. — kl. 8°. 67 p., portr. fr. 1,50.

Berlioz, Hector.

La Mara.* Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig (1903), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VI, 188 S. mit Bildnis. ℳ 3.

— Young, F. Mastersingers: Appreciations of music and musicians, with an essay on Hector Berlioz s. den vorigen Abschnitt.

Brahms, Johannes.

Hübbe, Walter.* Brahms in Hamburg. Hamburg, Hamburgische Liebhaberbibliothek. Vertrieb durch die Commetersche Kunsthandlung. — 8°. 67 S. ℳ 2,50.

— Kalbeck, Max. Aus Brahms Jugendzeit. [In „Deutsche Rundschau", Octoberheft.]

[Vergl. Lessmann's Allgemeine Musikzeitung 1902 S. 680, woselbst mir nicht zugänglich gewesene, weitere Aufzeichnungen über Brahms von *Siegmund Münz* erwähnt werden.]

— Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms s. den vorigen Abschnitt.

Bruneau, Alfred.

Destranges, Etienne. Etudes analytiques et critiques. 1. Le rêve, 2. L'attaque du moulin, 3. Messidor. Paris, Fischbacher.

Bülow, Hans von.

Altmann, Wilh.* Chronik des Berliner philharmonischen Orchesters (1882 bis 1901). Zugleich ein Beitrag zur Beurteilung Hans v. Bülows s. u. Geschichte der Musik.

— Fischer, Geo.* Hans von Bülow in Hannover. Hannover, Hahn. — gr. 8°. 64 S. ℳ 0,80.

Calvé, Emma.

Wisner, Arthur. [„A. Gallus", pseud.] Emma Calvé; her artistic life, with numerous autograph pages especially written by Mlle. Calvé. New York, R. H. Russell. — 4°. $ 1,50.

Cherubini, Luigi.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative [tenuta nel] R. Istituto musicale di Firenze, Marzo 1902. Firenze, tip. Galletti e Cocci. — 8°. 17 p.

Chopin, Frédéric.

Huneker, Ja. Forty piano compositions; with critical and biographical introds. Boston, Oliver Ditson Co. — Fol. 13 + 184 p. $ 1,50.

Dupont, Joseph.

Huberti, G. Notice sur Joseph Dupont. [In: Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 68e année. Bruxelles, Hayez. — 12°. 4 fr.]

Epstein, Julius.

Schuster, Heinrich. Julius Epstein. Ein tonkünstlerisches Characterbild zu seinem 70. Geburtsfeste, dargestellt von seinem ehemaligen Schüler. Wien, J. Karolus. — gr. 8°. 23 S. mit einem Bildnis. ℳ 1.

Galuppi, Baldassare.

Wotquenne, Alfred.* Baldassare Galuppi (1706—1785). Étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques. Bruxelles, Oscar Schepens & Cie. et J.-B. Katto. — kl. 4°. 81 p. fr. 3.

[Diese Arbeit ist teilweise schon in der Rivista musicale Italiana (Torino) 1899 fasc. 3 veröffentlicht worden.]

Gasparo da Salò.

Bettoni, Pio. Gasparo da Salò e l'invenzione del violino. [In: Commentari dell' ateneo di Brescia per l'anno 1901. Brescia, tip. F. Apollonio.]

— Butturini, Mattia. Gasparo da Salò inventore del violino moderno: studio critico. Salò [1901], tip. G. Devoti. — 16°. 95 p. L. 1.

Godard, Benjamin.

Clerjot, Maurice. Benjamin Godard. Paris, Robert. — 8°. 24 p.

Goldoni, Carlo.

Musatti, Cesare.* I drammi musicali di Carlo Goldoni: appunti bibliografici-cronologici. Venezia, tip. F. Visentini. — 8°. 45 p. [Dall' *Ateneo veneto,* anno XXV (1902) fasc. 1.]

— Padovan, A. Carlo Goldoni: Commedie scelte annotate da A. P., con un proemio di G. Giacosa su L'arte di Carlo Goldoni. Milano, U. Hoepli. — 16°. 532 p. L. 1,50.

— Sommi Picenardi, Gianfrancesco. Un rivale del Goldoni: l'abate [Pietro] Chiari e il suo teatro comico. Milano, stamp. editr. Lombarda di Mondaini. — 8°. 113 p.

Gouvy, Theodor.

Klauwell, Otto.* Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Harmonie. — gr. 8°. 158 S. mit einem Bildnis. ℳ 3.

Grieg, Edvard.

Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms s. den vorigen Abschnitt.

Haydn, Joseph.
Hadden, J. C. Haydn. London, Dent. — 8°. 244 p. Illus., Portraits. 3 s. 6 d.

Händel, Georg Friedrich.
Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel s. Geschichte der Musik.
— Vetter, Theodor.* Johann Jakob Heidegger, ein Mitarbeiter G. F. Händels. [Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1902. No. 258.] Zürich, Fäsi & Beer in Komm. — gr. 8° 29 S. mit einem Bildnis. ℳ 3.

Helmholtz, Hermann von.
Koenigsberger, Leo.* Hermann von Helmholtz. Band I. Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn. — gr. 8°. XII, 375 S. mit 3 Bildnissen. ℳ 8.

Humperdinck, Engelbert.
Hensel y Gretel. Cuento lírico in tres actos y cinco cuadros. Version española d. V. Ll. Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona, Fid. Giró. — 8°. 51 p.

Joachim, Joseph.
Storck, Karl. Joseph Joachim. Eine Studie. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 41 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.

Jones, Robert.
The Muses Gardin for Delights*; or The fift Booke of Ayres only for the Luthe, the Base-vyoll and the voice. Ed. with Intro. by *William Barclay Squire.* Oxford [1901]. B. H. Blackwell. — 16°. XV, 39 p. 5 s.
[Neudruck d. Londoner Ausg. v. Jahre 1610.]

Klughardt, August.
Gerlach, L.* August Klughardt, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Gebr. Hug & Co. — 8°. 176 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2.

Kuhnau, Johann.
Münnich, R. Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke. [Dissert.] Berlin, — 8°. 37 S.

Lanner, Joseph.
Rebay, Ferd., u. Otto Keller. Josef Lanner. [Bilder aus dem Leben österreichischer Tonkünstler II.] Wien (1901), Wiener Musik-Verlagshaus. — gr. 8°. 15 S. mit 3 Abbildungen. ℳ 0,20.

Leo, Leonardo.
Leo, Giacomo.* Leonardo Leo, celebre musico del secolo XVIII ed il suo omonimo Leonardo Leo di Corrado: nota storica. Napoli [1901], tip. G. Cozzolino e C. — 8°. 8 p., e facsimile.

Leonardo da Vinci.
Falchi, Antonio. Leonardo musicista. Roma, Società editrice „Dante Alighieri".

Liszt, Franz.
La Mara.* Franz Liszt's Briefe an die Fürstin C. Sayn-Wittgenstein s. vorigen Jahrgang.
— Mirus, Adolf. Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. 3. Auflage, auf Grund amtlicher Ermächtigung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XI, 81 S. mit Illustr. ℳ 1.
— Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner u. Liszt. s. Biographien u. Monographien in Sammlungen.
— Seydlitz, R. von.* Zu Franz Liszt's Ehren. Ungedruckte Originalbriefe des Meisters an G. Frhrn. von Seydlitz. [In: „Die Gesellschaft", XVIII. Jahrg. Heft 20.] Dresden, E. Pierson. — 8°. 15 S. mit 1 Bildnis.
— Stern, Adolf.* Franz Liszt's Briefe an Carl Gille. Mit einer biographischen Einleitung. Leipzig (1903), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. LXV, 96 S. mit 1 Bildnis. ℳ 5.
— Vogel, Jul. Max Klingers Leipziger Skulpturen . . . . erläutert. Mit 30 Abbildungen nach den Originalen. 2. Aufl. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 121 S. ℳ 3.

Loewe, Carl.
Runze, Max.* Die musikalische Legende. Studie. (Zugleich als Einweisung in Band XIII und XIV [Legenden] von „Carl Loewes Werken".) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Lortzing, Albert.
Wittmann, Hermann. Lortzing. [Musiker-Biographien. 11. Bd.] 2. Aufl. Leipzig, Ph. Reclam. — gr. 16°. 111 S. ℳ 0,20.
— Lortzing's Briefe.* Gesammelt und herausg. von Geo. Rich. Kruse. Leipzig, H. Seemann Nachf. s. vorigen Jahrgang.

Lulli, Gio. Battista.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative [tenuta nel] R. Istituto musicale di Firenze, Marzo 1902. Firenze, tip. Galletti e Cocci. — 8°. 17 p.

Luther, Martin.

Köstlin, Jul. Martin Luther. 5., neu bearb. Aufl., nach des Verfassers Tode fortgesetzt von G. Kawerau. Berlin, A. Duncker. — gr. 8°. In 20 Lieferungen, je ℳ 0,50.

— Luther, Martin, als Anwalt der Singvögel und sein Schutzbrief für dieselben. Ein Gespräch mit seinen Söhnen, dem Hauslehrer Wolf, Dr. Jonas u. M. Mathesius. Für Schulen und Vereine. Halle, Christlicher Volksschriften-Verein. — 8°. 16 S. ℳ 0,20.

— Luther als Erzieher. Von *,*. 6.—10. Taus. Berlin, M. Warneck. — gr. 8°. VI, 208 S. ℳ 2.

— Warmuth, Kurt. Martin Luther im deutschen Lied. [Flugschrift des evangelischen Bundes No. 193.] Leipzig, Buchh. des evang. Bundes von C. Braun. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,25.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

G. Droysen.* Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy. [In „Deutsche Rundschau“ XXVIII, Heft 7, 8 und 9.] Berlin, Gebr. Paetel.

Metastasio, Pietro.

Arcari, Paolo. L'arte poetica di Pietro Metastasio: saggio critico. Milano, libr. editr. Nazionale. — 16°. 251 p. L. 3.

— Teza, E. Demofoonte del Metastasio: note interrogative. Padova, tip. G. B. Randi. [Dagli: *Atti e memorie della r. accademia di Padova*, vol. XVIII.] — 8°. 11 p.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Breakspeare, E. J. Mozart. Illus., Portraits. London, Dent. — 8°. 310 p. 3 s. 6 d.

[Dasselbe Werk erschien in der Serie „Master musicians, ed. by Crowest“ bei Dutton in New York. Preis $ 1,25.]

Mozart, Wolfgaug Amadeus.

Don Juan* von W. A. Mozart (20. Dez. 1790). Zur sechshundertsten Aufführung im Königl. Opernhause zu Berlin am 12. Juni 1902. [Festschrift, herausg. von der General-Intendantur der Königl. Schauspiele zu Berlin.] — quer 8°. 14 S. [nicht pag.] u. 16 Taf. u. 2 Theaterzettel.

— Engl, Joh. Ev.* Jahresbericht 21. der internat. Stiftung: Mozarteum in Salzburg. Salzburg, Mozarteum. — gr. 8°. 60 S.

— Engl., J. E.* Aus Leopold und des Sohnes Wolfgang Mozart's irdischem Lebensgange. Vortrag. Separat-Abdruck aus dem im Selbstverlage der „Gesellschaft für Salzburger Landeskunde“ erschienenen Mittheilungen, XLII. Band. — gr. 8°. 22 S. mit 1 Porträt Leop. Mozarts.

— Engl., J. E.* Aus dem Mozart-Museum in Salzburg. Salzburg, Druck von R. Kiesel. Separatabdruck aus dem Salzburger Volksblatt No. 259 und 260. — 16°. 8 S.

— Gervais, (Etienne). Mozart, ou la jeunesse d'un grand artiste. Tours, Mame et fils. — kl. 8°. 143 p. avec grav.

— Mittheilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausg. v. Rudolph Genée. Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm. — 8°. Dreizehntes Heft: S. 81—112 mit 1 Bildnis und 1 Notenbeilage 7 S. in quer gr. 4°. Vierzehntes Heft: S. 113—152 mit 2 Bildn. Je ℳ 1,50.

Neefe, Christian Gottlob.

Lewy, H. Christian Gottlob Neefe. Dissert. Rostock (1901). — 8°. 94 S.

Nietzsche, Friedrich.

Dowerg, Rud. Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie“ in ihren Beziehungen zur Philosophie Schopenhauers. Ein Beitrag zur Beurteilung Nietzsches. Dissert. Leipzig, Seele & Co. — gr. 8°. 97 S. ℳ 2.

— Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie. Uebersetzt und bearb. von W. Peterson-Berger. (Schwed. Text.) Stockholm, C. & E. Gernandt. — 8°. 180 S. Kr. 2,25.

— Rohde, Erwin. Friedrich Nietzsches: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. [Aus: „Kleine Schriften“.] Tübingen, J. B. C. Mohr. — gr. 8°. [S. 340—351.] ℳ 1.

Pedrell, Felipe.
Balaguer, V. J Pirenei. Trilogia lirica con un prologo. Tratta dal poema ..... e tradotta in italiano da José M. Arteaga Pereira. Barcelona. — 8°. 104 S.
— La Trilogie Los Pirineos et la critique. Barcelone, (Oliva). — 8°. XVI, 317 p. [cf. den vorigen Jahrgang S. 98.]

Procházka, Rudolf von.
Hunnius, Carl. Rudolf v. Procházka. Ein deutscher Tondichter aus Böhmen. Literarische Skizze. Leipzig, R. Wöpke. — 8°. 102 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1,50.
— Moissl, Franz. Erläuterungen zur Einführung in das Werk „Die Palmen“ von Rud. Freiherr v. Procházka, op. 13. Bremen, Praeger & Meier. ℳ 0,20.

Reichardt, Joh. Friedr.
Pauli, Walther. Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. [Dissertation.] Berlin, Druck von E. Ebering. — 8°. 27 S.

Rossini, Gioachino.
Gandolfi, Riccardo.* Onoranze fiorentine a Gioachino Rossini inaugurandosi in Santa Croce il monumento al grande maestro (XXIII giugno MCMII). Memorie pubblicate da R. Gandolfi. Firenze, Tip. Galletti e Cocci. — 4°. 147 S. mit vielen Facsim. u. Portr. L. 5.
— Mazzatinti e Manis.* Lettere di G. Rossini s. vorigen Jahrgang.
— Piccini, G. (Jarro.) Giovacchino (!) Rossini e la sua famiglia: notizie anneddotiche tolte da documenti inedite. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 8°. 37 p.
— Sanctis (De) Guglielmo. Memorie: studî dal vero. Roma [1901], tip. Forzani e C. — 8°. p. VIII, 193 e 2 ritr.
[Verschiedene Essays enthaltend. Darunter No. 1 Gioacchino Rossini.]

Rousseau, Jean Jacques.
Hellouin, F.* J. J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre s. Geschichte der Musik.

Schäffer, Julius.
Bohn, Emil.* Julius Schäffer. Sonderabdruck aus der Chronik der Universität [Breslau] für 1901/02. [Breslau, Druck von Grass, Barth & Comp.] — 8°. 11 S.

Schubert, Franz.
Heuberger, Rich.* Franz Schubert. Berlin, „Harmonie“. ℳ 4 — s. vor. Jahrg.
— Siebert, Daniel. Franz Schubert. [Bilder aus dem Leben österreichischer Tonkünstler I.] Wien, Wiener Musik-Verlagshaus. — gr. 8°. 15 S. mit Bildnis. ℳ 0,20.
— Zenger, M. Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen. [„Musikalisches Magazin“, herausg. von E. Rabich. Heft 4.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. 43 S. ℳ 0,60.

Schumann, Clara.
Litzmann, Berthold.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. I. Band. Mädchenjahre. 1819—1840. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 431 S. mit 3 Bildnissen. ℳ 9.

Schumann, Robert.
Abert, Herm.* Robert Schumann. [„Berühmte Musiker“, herausgeg. von H. Reimann. Bd. XV.] Berlin (1903), „Harmonie“. — gr. 8°. 112 S. mit Abbildungen, 2 Taf. u. 4 Fksms. ℳ 4.
— Raymond-Duval. Robert Schumann L'amour du poète (Dichterliebe). Seize Mélodies op. 48 ..... Traduction française, avec essai critique et commentaire psychologique. — 4°. XVIII, 48 p. fr. 3.

Sechter, Simon.
Capellen, Geo. Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen No. 2.) Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. — gr. 8°. 35 S. ℳ 0,50.

Steffani, Agostino.
Neisser, Arthur. Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1683 von Agostino Steffani [Dissertation.] Leipzig, Druck von C. G. Roeder. — 8°. 161 S. mit 3 Abbildgn.

Stradivari, Antonio.
Hill,* W. Henry, Arthur F. Hill, F. S. A. & Alfred E. Hill. Antonio Stradivari his life and work (1644—1737); with an introductory note by Lady *Huggins*. London, W. E. Hill & Sons. — 4°. 303 p. mit vielen Illustrationen im Text, Tafeln [darunter 15 farbige], Faksim. etc. £ 2/2/0.

Stradivari, Antonio.
Mandelli, Alfonso. Nuove indagini su Antonio Stradivari. Milano (1903), U. Hoepli. — 8°. XVI, 126 p. c. 23 incisioni e 4 fac-simili. L. 6,50.

Strauss, Richard.
Urban, Erich. Strauss contra Wagner. 2. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. — 12°. 95 S. ℳ 1.

Taine, Hippolyte.
Sa vie et sa correspondance. Correspondance de jeunesse (1847—1853). 2e édition. Paris, Hachette et Ce. — 16°. 378 p. 3 fr. 50.
[cf. die Artikelserie: Taine musicien d'après sa correspondance in „Le guide musical“ 1902. No. 46f.]

Tamagno, Francesco.
de Amicis, Edmondo. Francesco Tamagno: biografia. [Collezione „Nostri Artisti“ No. 5.] Palermo, S. Biondo. — 16°. 24 p. L. 0,10.

Telemann, Georg Philipp.
Ottzenn, Curt.* Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. Mit einem Bande Noten-Beilagen. [Musikwissenschaftliche Studien, veröffentlicht von E. Ebering. Heft 1.] Berlin, E. Ebering. — gr. 8°. 48 S. u. gr. 4°, 88 S. ℳ 5.

Thomas von Aquino.
Bellet, C. F. Saint Thomas d'Aquin (le Saint; le Penseur; son œuvre et sa destinée), discours. Paris, Picard et fils. — 8°. 47 p.

Tschaikowski, Peter.
Hrubý, Karl. Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie. [Moderne Musiker.] Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 57 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.
— Tschaikowsky, Modeste. Peter Iljitsch Tschaikowsky's Leben. Bd. II. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 695 S. R. 3.
— Dasselbe. Ins Deutsche übersetzt von Paul Juon. Moskau-Leipzig, P. Jurgenson. Lief. 2—7. Je ℳ 0,90.

Verdi, Giuseppe.
Cannarella, Angelo. Giuseppe Verdi: versi. Siracusa, tip. del *Tamburo*. — 8°. 45 p.

Verdi, Giuseppe.
Cibelli, Michele. Commemorando G. Verdi: discorso detto a Rodi Garganico [10. febbraio 1901]. Napoli [1901], tip. di L. Gargiulo. — 16°. 18 p.
— Colonna, E. D. Giuseppe Verdi nella vita e nelle opere, 1813—1901: biografia anneddotica. Palermo, S. Biondo. — 8°. 24 p. L. 0,10. [I nostri artisti, n. 2.]
— Lonzar, Carlo. Del genio di Verdi: commemorazione tenuta in Cervignano del Friuli (febbraio 1901). Udine, tip. D. Del Bianco. — 8°. 26 p. [Dalle *Pagine friulane*, anno XIV, 6 febbr. 1902.]
— Maggioni, Enrico. Commemorazione di Giuseppe Verdi. [In: Commentarî dell' ateneo di Brescia per l'anno 1901. Brescia, tip. F. Apollonio.]
— Meister-Spiele und Verdi-Fest-Spiele im Königl. Schauspielhause und im neuen Königl. Operntheater zu Berlin. Mai 1902. Berlin, O. Elsner. — Fol. 36 S. mit Abbildungen. ℳ 3.
— Monaldi, Gino. Un' opera buffa: episodio della gioventù del Verdi: atto unico. Torino, f.lli Bocca. — 16°. 34 p. L. 1.
— Pascolato, Alessandro.* Re Lear e Ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. Città di Castello, S. Lapi. — 8°. 98 p. L. 2.
— Pettenati, Mario. Giuseppe Verdi: affetti e rimembranze. Parma, L. Battei. — 16°. 148 p. L. 1.
— Signorini, Giuseppe. Vita di Giuseppe Verdi: libro per i ragazzi. Milano, L. F. Cogliati. — 16°. 94 p. e ritr. L. 1.
— Soavi, Giuseppe. A Verdi: parole dette nel teatro Municipale di Piacenza, commemorandosi il maestro, auspice la cooperativa teatrale piacentina Giuseppe Verdi, (8 febbr. 1901). Piacenza (1901), tip. Bertola e C. — 4°. 14 p.
— Tecchio, Giovanni. Verdi: ode. Faenza (1901), stab. tip. di G. Montanari. — 8°. 14 p.
— Torrepadula, Rocco di. Ricordanze verdiane. Conferenza: con prefazione di Giacinto Mazzuca. Napoli (?).

Verdi, Giuseppe.

Venezia, Saverio. Per Giuseppe Verdi: parole lette alle allieve ed agli allievi delle scuole pubbliche elementari di Sciacca [27 gennaio 1902]. Sciacca, tip. B. Guadagna. — 8°. 15 p.

— Verdi, Giuseppe, e Verdi, Giuseppina. [Tre lettere inedite scritte da Parigi nell' anno 1866.] Parma [1901], tip. L. Battei. — 16°. 12 p.

— Zanardi, Ettore. Commemorazione del maestro Giuseppe Verdi: lettura fatta nel teatro comunale di Budrio. Bologna [1901], tip. succ. Monti. — 16°. 24 p. L. 0,25.

Wagner, Richard.

Almanach, illustrierter, zu den Bayreuther Festspielen. Den Festspielbesuchern u. Freunden Richard Wagner's zur übersichtlichen Orientierung über die bisherige Wagnerliteratur sowie der Bühnenfestspiele gewidmet. Bayreuth, Osswald sen. — gr. 8°. 56 S. ℳ 1,50.

— Bertrand (Ch.A.) et J.G. Prod'homme. Crépuscule des dieux s. unter Guides analytiques de L'anneau du Nibelung.

— Broesel, Wilhelm. Kundry, ein Beitrag zur Auffassung der weiblichen Gestalt in Richard Wagner's „Parsifal". Leipzig, E. W. Fritzsch. — ℳ 0,40.

— Broesel, Wilhelm. Richard Wagner's Senta. Ein Beitrag zu deren Auffassung, als Ergänzung der Schrift des Verfassers „Der Character der Senta und seine ideale Darstellung". Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 25 S. ℳ 0,50.

— Brooks, E. The story of Tristram. Philadelphia, Penn Pub. Co. — 12°. 334 p. $ 1.

— Capellen, Geo. Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung s. unter Sechter, Simon S. 116.

— Chamberlain, H. S. Richard Wagner, sa vie et ses œuvres. 2e édition. Paris, Perrin et Cie. — 16°. fr. 3,50.

— Chamberlain, H. S. El drama Wagneriá. Traductiò de Joaquin Pena. Barcelona, Fidel Giró. — 8°. V, 222 p. 3 Pes.

Wagner, Richard.

Chavarri, Eduardo L. El anillo del Nibelungo. Tetralogia de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música. Madrid, B. Rodriguez Serra. — 16°. 287 p. con 150 fotograbados y ejemplos musicales.

— Chop, M. Leiddraad door Richard Wagner's werken. Bewerkt door Wilhelmine van Westrheene. 2 e, herz. druk. Afl. 1: Tannhäuser. Amsterdam, L. J. Veen. — gr. 8°. compl. 10 afl. bij inteek f. 5. Einzeln f. 0,60—0,75.

— Conybeare, C. F. P. Vahnfried. London, Paul. — 12°. 3 s. 6 d.

— Dettmar, Hans. Tristan und Isolde in Paris. [In „Zürcher Diskussionen". 3. Jahrgang No. 25/26.] Paris, Verlag Zürcher Diskuss. — gr. 4°. 16 S. ℳ 1,20.

— Domenech Espanyol, Michel. L'apothéose musicale de la réligion catholique. „Parsifal" de Wagner. Revelations démonstratives de la signification et symbolisme musical de cette œuvre. Traduit du catalan par Jules Villeneau. Barcelone, Imprim. de Fidel Giró. — 8°. 278 p. fr. 5.

— Dry, Wakeling. Nights in the opera. 1: Wagner's Lohengrin. 2: Wagner's Tannhäuser. 3: Wagner's Tristan und Isolde. London, De la More Press. — 8°. 3 vols in box 3 s. 6 d. Einzeln je 1 s. 6 d.

— Ellis, William Ashton. Life of Rich. Wagner. An authorized English version of C. F. Glasenapp's „Das Leben Richard Wagner's". Vol. II. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. — 8°. 436 p. 16 s.

— Fourcaud, L. de. L'anneau de Nibelung. Deuxième journée. Siegfried .... de R. Wagner. Version française d'Alfred Ernst. Bref aperçu de l'action, au point de vue des traditions populaires courantes; par L. de F. Paris, Fromont. [s. a.] — 8°. 8 p. 30 c.

[Extrait du Gaulois du 19. Déc. 1901.]

— Führer durch Bayreuth mit besonderer Berücksichtigung der Wagner-Festspiele. Wiesbaden, R. Bechtold & Co. — 8°. — 32 S. mit Abbildungen. ℳ 0,50.

— Glasenapp, C. F. Life of Richard Wagner. Vol. 2. s. Ellis, William Ashton.

Wagner, Richard.

Golther, Wolfg.* Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners. Charlottenburg, Verlag der Allgem. Musikzeitung. — gr. 8°. 112 S. ℳ 2,40.

— Guides analytiques de L'anneau du Nibelung de R. Wagner. 1. Le crépuscule des dieux; analyse du livret par Ch.-A. Bertrand; analyse de la partition par J.-G. Prod'homme. Paris, libr. Molière. — 16°. 71 p.

— Henderson, W. J. Richard Wagner: his life and his dramas. Biographical study of the man and explanation of his work. London, Putnam. — 8°. 514 p. 6 s.

— Hirsch, William. Genie und Entartung. Eine psychologische Studie. Mit einem Vorwort von E. Mendel. Zweite Aufl. Berlin, Oscar Coblentz. — ℳ 4.
[Darin enthalten: Richard Wagner und die Psychopathologie.]

— Hofmann, Friedrich H. Bayreuth und seine Kunstdenkmale. München, Vereinigte Kunstanstalten. — Lex. 8°. VIII, 112 S., 14 Tafeln, 128 Text-Illustr. und 1 Titelbild. ℳ 7.

— Jahn, Aug. Führer durch Richard Wagners „Lohengrin". Ein thematischer Leitfaden. Mit vollständ. Inhaltsangabe und 36 Notenbeispielen. Neue Auflage. Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 52 S. ℳ 1.

— Istel, Edgar.* Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858 bis 1872). [Aus: „Die Musik".] Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 72 S. ℳ 1.

— Laudien, Victor. Richard Wagner und die Religion des Christentums. Vortrag. Königsberg, F. Beyer. — gr. 8°. 28 S. ℳ 0,50.

— Marsop, Paul. Der Kern der Wagner-Frage. Museumskunst oder Bühne der Lebenden? [Aus „Allgemeine Zeitung, Beilage".] München, Leipzig, E. F. Steinacker in Komm. — gr. 8°. 37 S. ℳ 0,75.

— Martens, Charles. Le crépuscule des dieux. Bruxelles, Société belge de librairie. — gr. 8°. 11 p. 1 fr.
[Extrait de la Revue générale, février 1902.]

Wagner, Richard.

Mielke, Adolf. Das Liebesmahl der Apostel. Eine biblische Scene von Richard Wagner. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°. 12 S. ℳ 0,10.

— Minckwitz, A. von. Richard Wagner's Rheingold; with introd. and notes. New York, Newson & Co. — 16°. 20+102 p. 75 c.

— Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner u. Liszt. s. Biographien u. Monographien in Sammlungen.

— Nover, (?). Der Mythus von der Götterdämmerung; seine ethische und pädagogische Bedeutung. Programm. Mainz. — 8°. 48 S.

— Pfohl, Ferd. Führer durch Musik und Sage von Richard Wagners Tannhäuser. Leipzig, F. Reinboth. — ℳ 1.

— Pfordten, Hermann Freiherr von der. Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. 3. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn. — ℳ 6.

— Poirée, Elie. Essais de technique et d'esthétique musicales. Ire série. II: le discours musical, son principe, ses formes expressives, spécialement d'après la partition des „Maîtres Chanteurs" de Richard Wagner. Paris, Fromont. — gr. 8°. IV, 453 p. avec musique. fr. 8.

— Prod'homme, J.-G. Le crépuscule des dieux s. unter Guides analytiques.

— Ribera, Antonio y Salvador Vilaregut. Traductiò catalana adaptada à la musica de *L'Or del Rhin* de R. Wagner. Barcelona, Girò. — 8°. XIV, 104 p. avec exempl. de mus.

— Röckl, S. Ludwig II. und Richard Wagner in den Jahren 1864 und 1865. München (1903), C. H. Beck. ℳ 2,50.

— Schemann, Ludwig.* Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Stuttgart, F. Frommann. — gr. 8°. 86 S. ℳ 1,50.

— Schilling, A. Aus Richard Wagner's Jugendzeit. Mit einem Doppelportrait: R. Wagner und seine Lieblingsschwester. 2. Aufl. Berlin, Globig. — 8°. 128 S. ℳ 3.

— Schuré, Édouard. Le drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée. 4e édition. Paris, Perrin et Cie. — 16°. 3 fr. 50.

Wagner, Richard.

Schwabe, Frieda. Die Frauengestalten Wagners als Typen des „Ewig Weiblichen“. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. — 8°. VIII, 160 S. ℳ 2,50.

— Schwerin, Claudius Freiherr v. Richard Wagners Frauengestalten: Brünhilde, Kundry. Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 88 S. ℳ 1,50.

— Seidl, Arthur. Wagneriana. Kritische Aesthetik s. u. Biographien und Monographien in Sammlungen.

— Silège, Henri.* Bibliographie Wagnérienne française s. Lexika u. Verzeichnisse.

— Steiner, A.* Richard Wagner in Zürich. II. Teil 1852—1855. (Neujahrsblatt, 90. der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1902.) Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — gr. 4°. 36 S. mit 1 Bildnis und 6 Beilagen. ℳ 3.

— Tabanelli, Nicola. La vera donna nel concetto di R. Wagner. Estratto dalla Rivista Teatrale Italiana (1° Giugno 1902). Napoli, Melfi e Joele.

— Urban, Erich. Strauss contra Wagner. 2. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. — 12°. 95 S. ℳ 1.

— Vincens, Ch. Richard Wagner et le Wagnérisme au point de vue français. Paris, Fischbacher. — 8°. 33 p. fr. 1,50.

— Wagner, Richard. Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. III, 216 S. ℳ 4,80.

— Wagner, Rich. L'arte e la rivoluzione (1849). Genova, Libreria Moderna (Chiavari, stab. tip. Chiavarese). — 16°. 93 p. L. 1.
[Biblioteca moderna, n. 11.]

— Wagner, Rich. Die Musik und ihre Klassiker .... s. im vorigen Abschnitt.

— Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“. Teil I „Rheingold“. Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen 1—44. Neuauflage. Charlottenburg, Verlag der Allgem. Musik-Zeitung. ℳ 1.

Wagner, Richard.

Wegweiser, praktischer, für Bayreuther Festspielbesucher, mit einem Titelbild R. Wagner's von Franz v. Lenbach. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. — 8°. 141 S. mit Abbildungen, Plänen und 1 farb. Plan. ℳ 1.

— Werner, Rich. Richard Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung. 2. Tl. (Programm). Berlin, R. Gaertner. — 4°. 40 S. ℳ 1.

— Wild, Friedrich. Bayreuth 1902. Praktisches Handbuch für Festspiel-Besucher, unter Mitwirkung von Wolfg. Golther, Eduard Reuss, Moritz Wirth u. a. Leipzig, F. Luckhardt. — 8°. IV, 12, 24, 199, 44 u. 32 S. mit Abbildungen, 45 Bildnissen und 1 farb. Plan. ℳ 3.

— Wirth, Moritz. Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus. 1.—6. Heft. Leipzig, F. Reinboth. Je ℳ 0,75.

— Wolzogen, Hans von. Guide to the legend poem and music of Richard Wagner's Tristan and Isolde. Translated and illus. with extracts from Swinburne's Tristram of Lyonesse etc. by B. L. Mosely, L. L. B. 3d edition. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 52 S. ℳ 1.

— Zoccoli, Ettore. L'estetica di Arturo Schopenhauer: propedeutica all' estetica Wagneriana s. vorigen Jahrgang.

— El Capvespre dels Déus. Tercera jornada de la Tetralogía L'Anell del Nibelung. Traducció catalana de Geroni Zanné y Antonio Ribera. Barcelona [1901], Associació Wagneriana. — 12°. 103 p. 2 Pes.

— Le Crépuscule des Dieux .... Traduction française en prose rhythmée, exactement adaptée au texte musical allemand, par Jacques d'Offoël. Nouvelle édition. Paris (1901), libr. Chamuel et Co. — 18°. 87 p.

— Lohengrin. Ins Polnische übersetzt von Urbanski.

— Tristan et Isolde. Drame musical en trois actes. Version française d'Alfred Ernst et de L. de Fourcaud et Paul Bruck. 3e et 4e éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 94 S. ℳ 1,60.

Wagner, Siegfried.
Karpath, Ludwig. Siegfried Wagner als Mensch und Künstler. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. 42 S. mit Abbildungen. ℳ 1.

Weber, Carl Maria von.
Euriante: opera romantica.. Versione ritmica italiana di *Gustavo Macchi.* Milano, A. Pigna. — 16°. 63 p. L. 1.
— Der Freischütz. (Il Franco cacciatore) ..... Nuova traduzione italiana. [Uebersetzer nicht genannt.] Milano, tip. Volentieri, Rigamonti e C. — 16°. 32 p.
— Lindner, Felix. Zur Geschichte der Oberonsage. Vortrag. Rostock, H. Warkentien. — gr. 8°. 18 S. ℳ 0,60.

Wieck, Friedrich.
Joss, Victor.* Der Musikpädagog Fr. Wieck u. seine Familie s. vorigen Jahrg.

Wolf, Hugo.
Hellmer, Edmund.* Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausg. Berlin, S. Fischer. — gr. 8°. 191 S. ℳ 3,50.

Zumsteeg, Johann Rudolph.
Landshoff, Ludw.* Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin, S. Fischer. — gr. 8°. VII, 214 S. mit 1 Bildnis. ℳ 6.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Banister, H. C. Musical analysis: a handbook for students; with musical examples. London, W. Reeves. — 8°. 86 p. 2 s. (New York, Scribner [imported] $ 1,80.)

Bässler, K. M. Das Zahlen-Notensystem, Alphabet-Notensystem. Zwickau, Selbstverlag. — gr. 4°. 8 S.

Bäuerle, Herm. Repetitorium d. Harmonielehre in fortlaufender Reihe von Fragen, für Musikexaminanden zum prüfenden Selbststudium zusammengestellt. Mit 1 Anhang: Literatur zum Studium der Harmonielehre. Leipzig, M. Hesse. — 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Berlioz, H. Le chef d'orchestre. Théorie de son art (extrait du Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes). 2e édition. Paris, Lemoine. — 8°. 47 p. avec fig. et musique. fr. 2.

Berlioz, H. Die Kunst des Dirigierens. s. vorigen Jahrg. S. 104.

Bondesen, J. D. Læren om Contrapunkt. Kjøbenhavn, Th. Petersen. — 8°. 151 S.

Bottali. Piccolo manuale per il musicante, compilato in occasione della riforma delle musiche militari del regno d'Italia. Milano, ditta F. Roth di A. Bottali. — 16°. 38 p.

Brizio, G. B. Calligrafia musicale ad uso delle scuole elemt. 2a edizione. Torino, G. B. Petrini di G. Gallizio. L. 0,20.

Bubali, Eugenio. Grammatica della lingua musicale compilata sulle norme, in generale, di quella di una lingua: nuovo lavoro a vantaggio dei giovani compositori. Frosinone, tip. C. Stracca. — 8°. 35 p. L. 1.

Buttschardt, Carl. Praktisches Lehrbuch der Musikwissenschaft. Eine Abhandlung des gesamten musik-theoretischen Stoffes zum speziellen Gebrauch beim höheren Klavierunterricht. Op. 50. 2 Bände. Braunschweig, Litolff. — hoch 4°. 67 und 92 S. Je ℳ 2,50.

Dabney, J. P. Musical basis of verse: a scientific study of the principles of poetic composition. London, Longmans. — 8°. 6 s. 6 d.

Degner, E. W. Anleitungen und Beispiele zum Bilden von Cadenzen u. Modulationen zum Harmonisieren gegebener Melodien und Bässe am Clavier und an der Orgel. Im Anschluss an den im theoretischen Unterrichte vorgetragenen Lehrstoff und zum Gebrauche in den Classen für Clavier- und Orgelspiel an der Schule des steiermärk. Musikvereines. I. Theil. Uebungen am Clavier. Wien, F. Deuticke. — Lex. 8°. V, 90 S. ℳ 3.

Draeseke, Felix.* Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. 2 Bde. Hannover, L. Oertel. — Lex. 8°. 187 und 205 S. Je ℳ 5.

Ergo, Emil. Leerboek van het Contrapunt. Tweede deel, 3e stuk. Amsterdam, van Munster & Zoon Erven.
[Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Freudenberg, W. Die Lehre von den Intervallen. Eine praktische Anleitung zur systemat. Entwickelung der Intervalle aus dem Tonsystem. Berlin, Globus-Verlag. — 8°. 23 S. ℳ 0,50.

Gasperini, G. Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento. s. unter Geschichte der Musik.

Goetschius, Percy. Counterpoint applied in the invention, fugue, canon and other polyphonic forms: an exhaustive treatise on the structural and formal details of the polyphonic or contrapuntal forms of music. New York, G. Schirmer. — 8°. 9+318 p. $ 2.

Halm, A. Harmonielehre. Neudruck. Sammlung Göschen No. 120. Leipzig, Göschen. — 12°. 128 u. XXXI S. ℳ 0,80.

Hecht, G. Aufgabenheft zur Harmonielehre. Im Anschluss an die Neubearbeitung von Fr. Zimmers Harmonielehre. Quedlinburg, Vieweg. — 8°. ℳ 0,40.

Indy, Vincent d'. Cours de composition musicale. Premier livre. Paris, Durand et fils. fr. 10.

Jadassohn, S. Die Kunst zu modulieren und zu präludieren. Ein prakt. Beitrag zur Harmonielehre. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 188 S. ℳ 3,60.

Jadassohn, S. A manual of single, double, triple and quadruple counterpoint; from the 3d rev. German edition, by Th. Baker. New York, G. Schirmer. — 8°. 5+137 p. $ 1,75.

Kling, H. Théorie élémentaire et pratique de l'art du chef d'orchestre du directeur de musique d'harmonie, de fanfare et de société chorale. Paris, Fischbacher. — 12°. 56 p. fr. 1,25.

Krehl, Stephan. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 1. Teil: Die reine Formenlehre. Sammlung Göschen No. 149. Leipzig, Göschen. — 12°. 135 S. ℳ 0,80.

Laan, G. C. F. van der. Ons toonstelsel. Eenvoudige theorie der muziek, voornamelijk ten dienste van onderwijzers. Groningen, J. B. Wolters. — 8°. 8+167S. f. 1.

Laduchin, N. Kurzgefasste Harmonielehre (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 12°. 36 S. 50 Kop.

Lobe, Joh. Chr. Katechismus der Kompositionslehre. 7. Aufl. v. Rich. Hofmann. (Weber's illustrierte Katechismen No. 50.) Leipzig, J. J. Weber. — 12°. VIII, 310 S. ℳ 3,50.

Loewengard, M. Lehrbuch des Canons und der Fuge. Berlin (Halensee), Verlag Dreililien. — gr. 8°. VI, 87 S. geb. ℳ 4.

Loewengard, M. Lehrbuch des Contrapunkts s. vorigen Jahrgang.

Marlier, André. Traité complet d'harmonie envisagée au point de vue classique et moderne. Leipzig, Cranz. — gr. 8°. ℳ 7,20.

McLaughlin, Ja. M. Elements and notation of music. Boston, Ginn. — 12°. 4+124 p., 55 c.

McConnell, Marie Florence. Some essentials in musical definitions for music students. [New York, Fischer & Bro. — 12°. 4+100 p. $ 1.

Meerens, Ch. La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. s. Biographien und Monographien in Sammlungen.

Paillard-Fernel, G. Des sources naturelles de la musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques. Paris [1903], Fischbacher. — gr. 8°. 202 p. fr. 5.

Pauw, G. F. de. Beginselen der muziek. Groningen, J. B. Wolters. — 8°. 70 S. fr. 0,75.

Pembaur, Josef. Harmonie- u. Melodielehre. siehe vorigen Jahrgang. S. 106.

Piel, P. Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet u. herausgeg. 7. Aufl. Op. 64. Düsseldorf, L. Schwann. — gr. 8°. XII, 335 S. ℳ 3,50.

Polak, A. J.* Ueber Ton-Rhythmik und Stimmenführung. Neue Beiträge z. Lehre vom musikalischen Hören. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr 8°. 263 S. ℳ 8.

Ratez, E. Traité élémentaire de contrepoint et de fugue. Paris, Leduc. 6 fr.

Richter, Alfred. Aufgabenbuch zu E. F. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunktes. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. IV, 64 S. ℳ 1,50.

Richter, A. Aufgabenbuch zu E. F. Richters Harmonielehre. 17. Aufl. Ebenda. — 8°. VI, 54 S. ℳ 1.

Richter, A. Schlüssel zu dem Aufgabenbuch zu E. F. Richters Lehrbuch der Harmonie. Zum Selbstunterricht. 2. verb. Aufl. Ebenda. — 8°. VI, 239 S. ℳ 3.

Richter, E. F. Traité de fugue précédé de l'étude des imitations et du canon. Traduit de l'Allemand par G. Sandré. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VIII, 193 S. ℳ 4,80.

Richter, E. F. Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit de l'Allemand par G. Sandré. 6ième édition. Ebenda. — 8°. VIII, 200 S. ℳ 4.

Riemann, Hugo.* Grosse Kompositionslehre. II. Band. Der polyphone Satz. (Kontrapunkt, Fuge, Kanon.) Berlin (1903), W. Spemann. — gr. 8°. VIII, 446 S. ℳ 14.
[cf. vorigen Jahrgang S. 107.]

Riemann, H. Manuel de l'harmonie. Traduit sur la 3e édit. allemande. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XIV, 248 S. ℳ 6.

Riemann, H.* Anleitung zum Partiturspiel. Leipzig, M. Hesse. [Illustr. Katechismen No. 30.] — 8°. III, 127 S. ℳ 1,50.

Riesen, Paul. Das schlüssellose Notensystem der Zukunft. Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen und einem Anhang von 5 im neuen System ausgeführten Musikpiècen. 1. und 2. Auflage. Dresden, Riesen & Calebow. — 8°. Je 21 S. ℳ 0,90.

Ripley, F. and T. Tappen. New music primer. New York, Amer. Book Co. — 8°. 128 p. 30 c.

Roeder, Karl. Einführung in die Theorie der Tonkunst. Zum Gebrauch bei der musikalischen Vorbildung von Praeparanden und Lehrerinnen, sowie beim Privat-Unterricht. 2. verb. u. vermehrte Aufl. Neuwied, Heuser's Verlag. — gr. 8°. VIII, 78 S. ℳ 1,60.

Römer-Neubner, Meta. Quadrat-Noten. Ein neues vereinfachtes Notensystem ohne Schlüssel, ohne Pausen und Versetzungszeichen (♯, ♭, ×, ♮, ♭♭) mit nur 12 verschiedenen, periodisch wiederkehrenden Notenbildern. Kronstadt, W. Hiemesch. — quer gr. 4°. IV, 35 S. ℳ 2.

Saint-Saëns, C. Harmonie und Melodie. Deutsch von W. Kleefeld. Leipzig, H. Seemann Nachf. ℳ 5.

Schaefer, Karl L. Musikalische Akustik. Sammlung Göschen No. 21. Leipzig, Göschen. — 12°. 158 S. mit 35 Abbildgn. ℳ 0,80.

Schaik, W. C. L. van.* Wellenlehre und Schall. Deutsche Ausgabe bearb. v. Hugo Fenkner. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XI, 358 S. mit 176 Abbildgn. ℳ 8.

Schleyer, Joh. Martin. Vereinfachung u. Erleichterung der musikalischen Notenschreibung. Ein Vorschlag. Konstanz, Schleyer's Weltsprache-Zentralbüro. — hoch 4°. 22 S. ℳ 0,60.

Schröder, Hermann.* Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- u. Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Style moderner Harmonik. [Beiheft VIII der Publ. der Intern. Musik-Gesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 128 S. ℳ 5.

Sering, F. W. Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Notwendigste für Lehrer und Schüler in jedem Zweige musikalischen Unterrichts. Herausgeg. v. K. Kühn. 5. verb. Auflage. Lahr, M. Schauenburg. — gr. 8°. VI, 54 S. ℳ 0,80.

Somervell, Arthur. Chart of the Rules of Harmony for Students. Oxford, The Clarendon Press. — kl. Fol. 2 S. 1 s.

Sykes, T. P. Teacher's manual of school music. Book I. for standards 1, 2. Book II. for standards 3, 4. London, Schofield. — 8°. 1 s. 6 d. resp. 1 s. 9 d.

Tacchinardi, G. Studio sulla interpretazione della musica. Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 77 p. L. 2.

Telesca, Giovanni. Della velocità del suono: monografia. Parte I—II. Matera [1901], tip. F. P. Conti. — 8°. 2. fasc. 63 u. 43 p.

Telesca, Giovanni. Della velocità del suono in relazione della velocità molecolare dei gaz: Considerazioni. Ebenda. [1901].

Tetzel, Eugen. Allgemeine Musiklehre und Theorie des Klavierspiels. Mit einigen Uebersichts-Tabellen und schematischen Darstellungen. Berlin, Jonasson-Eckermann. — 8°. 48 S. ℳ 1,50.

Tiersch, Otto. Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre oder: Vollständiger Lehrgang für den homophonen Vocalsatz (streng und frei) in 24 Übungen. (Gegründet auf des Verf. Harmoniesystem.) 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 82 S. ℳ 1,50.

Urgiss, Julius. Allgemeine Musiklehre. Miniatur-Bibliothek No. 421. Leipzig, A. O. Paul. — 32°. 44 S. ℳ 0,10.

Valensise, Raffaele. La forma del suono secondo l'Alighieri. Napoli, tip. Pansini. [Sucht zu beweisen, daß Dante auch in akustischen Dingen wohl bewandert war.]

Vancell y Roca, Juan. El libro de música y canto. Primera parte. Barcelona. Giró. — 8°. 146 S. 3 Pes.

Wallfisch, H. Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musizieren und mit geringen Vorkenntnissen bekannte Melodien selbständig wiederzugeben u. richtig z. akkompagnieren. 2. verb. Aufl. Berlin (1903), S. Cronbach. — gr. 8°. IV, 104 S. ℳ 2,50.

Walter, W. Musikalische Bildung für Dilettanten. Populäre Darstellung der Musik-Theorie u. Aesthetik. (Russischer Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 138+22 S.

Weiler, W. Schwingungen und Wellen; Akustik: Lehre vom Schall. [Weiler's Physikbuch III. Band.] (Aus: „Kleine Bibliothek Schreiber" No. 12.) Eßlingen, J. F. Schreiber. — gr. 8°. III, III, 208 und II S. mit 80 Abbildungen. ℳ 1,20.

Wistinghausen, Richard von.* Ueber die Grundlagen unseres harmonischen Empfindens. [Im „Bericht der Dresdener Musik-Schule über das XI. u. XII. Schuljahr 1900—1902" herausgegeben von R. L. Schneider.] Dresden, [R. L. Schneider], Neumarkt 2. — 8°.

Woolhouse, W. S. B. Treatise on musical intervals and temperament. New edition. London [1901], Ch. Woolhouse. — kl. 8°. 143 p. 3 s.

Zimmer, Fr. Elementar-Musiklehre. Enth. das Wissensnötige f. jeden Musiktreibenden. 2. Heft. Theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst Aufgabenheft. 18. Auflage. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg. — 8°. 195 S. ℳ 1,80. Aufgabenheft. 66 S. ℳ 0,40.

Zimmer, Fr. 3. Heft. Organik, musikalische Formenlehre u. Abriss der geschichtlichen Entwickelung der abendländischen Musik, insonderheit des evangel. Kirchengesanges. 11. Aufl. ebenda. — 8°. 136 S. mit vielen in den Text gedr. Holzschnitten. ℳ 1,80.

Zopff, Herm. Der angehende Dirigent. 2. Aufl. Bearb. von Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. IV, 138 S. ℳ 1,50.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgenommen.)

Ackermann, R. Der Gesang-Unterricht in der einklassigen Volksschule nach seinem Ziele, Stoffe und seiner Behandlung. [Aus „Für die Schule aus der Schule" Heft 98.] Neuwied, Heuser's Verlag. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,30.

Ahrens, F. L. A. Lehrplan für Gesang. Programm. Bremerhaven (1901). — 4°. 8 + 10 S.

Analecta hymnica medii aevi. Herausgeg. v. Clemens Blume u. Guido M. Dreves. XXXVIII—XL. Leipzig, O. R. Reissland. — gr. 8°. XXXVIII. Psalteria Wessofontana, Ulrich v. Stöcklins v. Rottach, Abts zu Wessobrunn 1438—1443, 17 Reimpsalterien, hrsg. v. *Guido Maria Dreves.* 248 S. ℳ 8. — XXXIX—XL. Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Frühdrucken. 6. Folge, hrsg. v. *Clemens Blume.* — 323 S. ℳ 10. — 7. Folge, hrsg. v. *Henry Marriott Bannister.* 350 S. ℳ 11.

L'Année liturgique à Rome. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. — 12°. XXXI, 235 p. fr. 1,50.

Assemanus, J. Aloysius. Codex liturgicus. Paris, H. Welter, s. vorigen Jahrg.

Baralli, R. Di un nuovo *telum imbelle sine ictu,* contro il canto gregoriano. Pisa [1901], tip. Beato Giordano. — 8°. 14 p. L. 0,35.

Baralli, R. Ab initio non fuit sic.....: a proposito del *diesis* nel canto liturgico. Lucca, tip. Landi. — 8°. 46 p.

Bogaerts. L'uso del Canto Gregoriano tradizionale o analisi commentata dal breve *Nos quidem* del 18 maggio 1901. Roma, F. Pustet. — 8°. 44 p. L. 0,40.

Brenet Michel.* Additions inédites de Dom Jumilhac à son traité de „La science et la pratique du plaint-chant" (1673), publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale. Paris, Bureaux de la Schola cantorum. — gr. 4°. 49 S.

Brooke, C. W. A. Alternative Hymn Tunes: Arranged primarily as substitutes for those repeated in Hymns ancient and modern. London, Sonnenschein. — 8°. 2 s. 6 d.

Browne, L., and E. Behnke. Voice, song, and speech: prac. guide for singers and speakers, from combined view of vocal surgeon and voice trainer. New issue. London, Low. — 8°. 265 p. Illus. 5 s.

Brownlie, John. Holy eastern church hymns. Transl. from service books. Intro., chapters on history, doctrine, worship, of the church. London, A. Gardner. — 8°. 142 p. 3 s. 6 d.

Cabrol, F., et H. Leclercq. Monumenta Ecclesiæ liturgica s. Geschichte der Musik.

Castex, André. Maladies de la voix. Paris, C. Raud.

[Behandelt im 6. Kapitel „Maladies de la voix chantante".]

Charnage, G. La Messe de Lacuson. Lacuson et ses panégyristes; son caractère. Besançon, impr. Millot frères. — 16°. 39 p.

Cohen, Carolus. Cantuale exhibens cantum trium vesperarum votivarum et completorii, adjectis litaniis, hymnis et orationibus in expositione XL et XIII horarum et in adoratione perpetua cantari solitis. Ed. IV. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. 123 S. ℳ 0,80.

Coli, Teresina. Il canto, Milano, stab. P. Mariani fu C. — 16°. 115 p. L. 1,50.

Couderc, Camille. Note sur un missel à l'usage de l'église de la Daurade. Toulouse, Privat. — 8°. 12 p.

[Extrait des Annales du Midi (t. 14).]

Curwen, J. Spencer. Studies in worship music, chiefly as regards Congregational singing. 1. ser. 3. ed. New York, Scribner [imported]. — 12°. 7 + 537 p. $ 1,75.

Dechevrens, A.* Les vraies melodies grégoriennes s. Geschichte der Musik.

Dercks, E. Kurze Gesanglehre. [Aus: „Liederbuch für mittlere u. höhere Mädchenschulen und Lehrerinnenseminare".] Breslau, M. Woywod.— gr. 8°. (39 S.) ℳ 0,50.

Dietz, Phil. Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes s. unter Geschichte der Musik.

Döring, G. Choralkunde. Hannover, Oertel. — gr. 8°. ℳ 4.

Duval, Gaston. Le Plain-Chant grégorien et les éditions de chant liturgique de Ratisbonne et de Solesmes. Paris [1901], Leclerc. — 8°. 20 p.

[Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Duchesne, L. Origines du culte chrétien s. Geschichte der Musik.

Duyse, Fl. van. De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen. s'-Gravenhage, Mart. Nijhoff. — gr. 8°. 2 + 351 S. f. 5,25.

Eccarius-Sieber, A. Die musikalische Gehörbildung. Leicht fassliche u. gründliche Anleitung zur Ausbildung des musikalischen Gehörs. Berlin N, Simrock. — ℳ 3.

Expert, Henry. Le Pseautier Huguenot s. Geschichte der Musik.

Ferrais, Emilio. Liturgia missæ juxta novissima s. sedis decreta. Verona, F. Cinquetti. — 16°. 168 p. L. 2.

[Biblioteca liturgica.]

Ferreri, Gherardo. La voce nel linguaggio e nel canto: conferenze tenute all' Università popolare di Roma. Roma (1903), Soc. editr. Dante Alighieri. — 16°. 132 p. L. 2.

Flatau, Theodor S.* Intonationsstörungen und Stimmverlust. Beiträge zur Lehre von den Stimmstörungen der Sänger. Zweite Aufl. Berlin, A. Stahl. — 8°. 10 S. ℳ 0,40.

Flatau, Theodor S.* Das habituelle Tremoliren der Singstimme. Neue Beiträge zur Lehre v. d. Stimmstörungen d. Sänger. Berlin, Stahl. — 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Friedrichs, K. Der Gesangunterricht in der Volksschule, seine Bedeutung und Behandlung. [Paedagog. Abhandlungen Heft 63.] Bielefeld [1901], A. Helmich. — gr. 8°. 19 S. ℳ 0,50.

Frola, Domenico. Manuale di canto gregoriano. 2a ediz. Mondovì Tipogr., Vescovile. -- 8°. 118 p. L. 0,60.

Gihr, Nik. Das hl. Messopfer, dogmatisch, liturgisch und ascetisch erklärt. (Theologische Bibliothek 2. Serie.) 7. u. 8. Aufl. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XVI, 734 S. ℳ 7,50.

Gilbert-Collet, Jean. Plain-chant, avec la traduction italienne par *Ettore Magni*. Livorno, tip. R. Giusti. — 16°. 61 p. L. 0,50.

Grässner, A.* Der Volksschulgesang. Eine Anleitung für Lehrseminaristen u. Lehrer zur Erteilung eines rationellen Gesangunterrichtes in der Volksschule, ausgestattet mit einem umfassenden Uebungsmaterial für den Elementarkursus und praktischen Winken für Einübung u. Vortrag vieler Choräle u. Volkslieder. 3., mit besonderer Berücksichtigung der ministeriellen Bestimmungen vom 1. VII 1901 neubearbeitete Aufl. Halle, H. Schroedel. — gr. 8°. 226 S. ℳ 2,40.

Guéranger, Dom. Année liturgique. *Le Temps de Carême* 1 vol. 15e édition. *Le Temps de la Passion* 1 vol. 17 édition. Paris, H. Oudin. — 12° oder 32°. Jeder Band 3 fr. 75.

Guttmann, Osk.* Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. 6. Aufl. (Weber's illustrierte Katechismen No. 186.) Leipzig, J. J. Weber. — 12°. X, 213 S. mit 24 in den Text gedruckten Abbildungen ℳ 3,50.

Haberl, F. S. Storia e pregio dei libri corali ufficiali s. Geschichte der Musik.

Hennig, C. R. Über die Entstehung der „hohen Resonanz". Eine physiologische Studie in gemeinfasslicher Darstellung. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. 27 S. ℳ 0,75.

Herzig, Franz. Theoretisch-praktisches Schulgesangbuch, enthaltend einen gesangtheoretischen Teil, einen Liederkursus für 8 Schuljahre und einen aus diesem herausgegriffenen Übungskursus mit methotischen Winken. Ausg. f. die Hand des Lehrers. Habelschwerdt, Franke. — 8°. ℳ 1,90.

Houdard, Georges. L'évolution de l'art musical et l'art grégorien. Paris, Fischbacher. — 12°. 54 p.

Johnson, R. Brimley. Popular English ballads, ancient and modern. Philadelphia (1901), Lippincott. 4 v. — 12°. $ 3.

Julier, Carl. Stimmbildung und Gesang-Unterricht. Ein Mahn- und Weckruf. Karlsruhe, J. Lang. — gr. 8°. 31 S. ℳ 0,50.

Kerné, (?) Le Sacrifice en général et le Sacrifice de la Messe en particulier, avec explication des cérémonies. Revu et corrigé par le R. P. Kervennic. Landerneau, imp. Desmoulins. — kl. 16°. 482 p.

Kirchengesang-Vereinstag*, der siebzehnte deutsch-evangelische, zu Hamm in Westfalen am 8. u. 9. Juni 1902. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 80 S. ℳ 0,60.

Kirchenliederdichter, unsere s. Geschichte der Musik.

Kothe, Wilhelm. Theoretisch-praktischer Leitfaden für die methodische Behandlung des Gesangunterrichts in Volks- und gehobenen Bürgerschulen. Ausg. A. Nach unterrichtlich bewährten Grundsätzen zusammengestellt. 9. Aufl. Leipzig, E. Peter. — gr. 8°. (101 S.) ℳ 1,20.

Krause, Emil. Vokalmusik — Kunstgesang s. unter Geschichte der Musik.

Krause, Theodor. Die Wandernote. Beitrag zur Methode des Gesangunterrichts für Schulen aller Art. Zugleich als Anleitung zum Gebrauch der „Deutschen Sing-Schule". Berlin, R. Gaertner. — ℳ 0,80.

Krjiganowsky, K. J. Ueber die Gründe des Verfalls d. Gesangskunst. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. — 16°. 77 S.

Kuhn, Max.* Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts s. Geschichte der Musik.

Kunz, Christian. Handbuch der priesterlichen Liturgie nach dem römischen Ritus. 2. Buch. Die liturgischen Verrichtungen der Ministranten. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. XII, 370 S. mit Abbildungen und 1 Tafel. ℳ 2,80.

Kurloff, Nic. Volks-Kirchengesang. Eine Anleitung. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 16°. 64 S.

Kuyper, H. H. Is de authentieke tekst der liturgie in 1586 of in 1619 vastgesteld? Antwoord aan dr. L. A. van Langeraad op diens „De tekst van de liturgie der Nederlandsche gereformeerde kerken“. Amsterdam-Pretoria, Boekhandel vrhn. Höveker & Wormser. — gr. 8°. 99 S. f. 0,90.

Lambertini, M. Chansons et Instruments, s. Geschichte der Musik.

Lankow, Anna.* Die Wissenschaft des Kunstgesanges. Mit praktischem Uebungsmaterial von Anna Lankow und Manuel Garcia. [Englisch und Deutsch.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — hoch 4°. 43 S. und 49 S. Notenbeilagen. ℳ 10.

Lawton, W. H. The singing voice and its practical cultivation; exercises and studies for the controlling of the breath, throat, facial muscles, and vibrations in the head, with historical and personal observations. New York [1901], H. H. Lawton. — 8°. 12 + 85 p. $ 1,50.

Lehmann, Lilli. Meine Gesangskunst. Berlin, Verlag der Zukunft. — gr. 4°. 45 S. mit 31 Tafeln u. Bildnis. ℳ 10.

Lehmann, Lilli. How to sing. [Meine Gesangskunst.] New York, Macmillan. — 12°. 9 + 278 p. $ 1,50.

Lunn, C. The philosophy of voice, showing the right and wrong action of voice in speech and song; with laws for self-culture. [New rev., enl. edit.] New York, G. Schirmer. — 8°. 13 + 198 p. $ 2.

Maier, Anton. Op. 34. Das musikalische A-B-C für den Männer-Chorgesang. Ein kurzer, leichtfasslicher Leitfaden zur Erwerbung derjenigen musikal. Kenntnisse, die jedem brauchbaren Sänger eigen sein müssen. 5. Aufl. Nürnberg, Koch. — 12°. 27 S. ℳ 0,30.

Mancinelli, Vittorio. L'azione efficace della musica negli esercizî ginnici e la ginnastica musicale. [In: Atti del I congresso italiano per l'educazione fisica in Napoli, maggio 1900.] Napoli (1902), tip. F. Giannini e figli. — 8°.

Manuale cantus continens principaliores processiones per annum, ea quae in laudibus vespertinis cantari solent, aliasque caeremonias ac preces. Editio nova. Gand, A. Huyshauwer et L. Scheerder. — 12°. VIII, 228 p. fr. 3,50.

Martens, Charles. A propos de la musique religieuse. Bruxelles, Société belge de librairie. — 8°. 11 p. fr. 0,50.
[Extrait de la Revue générale, décembre 1902.]

Mazurin, K. Methodologie des Gesanges. I. Theil. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 8°. 916 + 86 S.

Le **Messe** del Graduale romano, seguite dalle esequie dei defunti ad uso dei cantori di coro. Della edizione autentica del Graduale e Rituale romano. Torino, libr. editrice Salesiana. — 16°. 112 p. L. 0,70.

Meyer, H. Was kann der Lehrer zur Hebung des Volksgesanges thun? Hildesheim, H. Helmke. — 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Missale Ambrosianum ex decreto Pii IX p. m. restitutum, jussu Leonis pp. XIII recognitum, Andreæ Caroli cardinalis Ferrari archiepiscopi auctoritate editum. Editio typica. Milano, G. Agnelli. — 4°. XXIV p.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. pontificis maximi jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Ed. II. post alteram uti typicam s. s. r. c. declaratam. Regensburg, Pustet. — gr. 4°. 42 + 572 u. 216 S. in Rot- u. Schwarzdr. mit Abbildgn., farb. Titel u. 1 Farbdr. ℳ 16.

Molitor, P. Raphael.* Die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom. II. Band s. unter Geschichte der Musik.

Müller, H. J. Lehrbuch des Gesangunterrichtes in der Volksschule und in den untern Klassen der höhern Lehranstalten. Kommentar zu des Verfassers: „Gesangbuch f. Schule und Haus. Aachen, A. Jacobi & Co. — gr. 8°. VIII, 131 S. ℳ 1,60.

Myer, Edmund J. The renaissance of the vocal art: a practical study of vitality, vitalized energy, of the physical, mental and emotional powers of the singer, through flexible, elastic bodily movements. Boston, Music Co. [G. Schirmer]. — 12°. 136 p. $ 1.

Neuert, Fritz. Des Sängers Berater. Eine leicht fassliche Darstellung des Wichtigsten aus der allgemeinen Musik- u. Gesanglehre f. jeden Chorsänger u. solche, die es werden wollen. Pforzheim (Turnerstr. 8), Ernst Birkner. — 8°. ℳ 0,40.

Nigri, (?). Il canto come esercizio diretto allo sviluppo degli organi della respirazione. [In: Atti del I congresso italiano per l'educazione fisica in Napoli, maggio 1900.] Napoli (1902), tip. F. Giannini e figli. — 8°.

Nott, C. Cooper. The seven great hymns of the mediæval church; annotated. 2d rev., enl. ed. New York, E. S. Gorham. — 12°. 23 + 154 p. $ 1.

L'Office paroissial romain noté en plain-chant, contenant les messes et les vêpres des dimanches et des fêtes et de tous les saints du rit double, la mémoire des semi-doubles et des simples, les matines et les laudes de Noël, de la semaine sainte et des morts, etc. Nouvelle édit. Rennes, impr. Vatar. — 16°. XVI + 1,016 p.

Office et Messe des morts selon le rit romain. Albeville, Paillart. — 32°. 127 p.

Offices et Messes propres de la province d'Alger et de l'archidiocèse de Carthage. Marseille, imprim. Mingardon. — 16°. 76 p. avec plain-chant.

Officia defunctorum ex Rituali et Missali romano, quod ad cantum attinet ad gregorianam formam redacta. Paris, Poussielgue. — kl. 8°. 134 p.

Ordinarium missae sive cantiones missae communes pro diversitate temporis et festorum per annum excerptae ex graduali romano, quod curavit s. rituum congregatio. Ed. stereot. [Ausg. in Schwarzdruck.] Regensburg, Pustet. — 8°. IV, 76 S. ℳ 0,40.

Ordinarium missae. Volksausg. Nach der v. der S. Rituum Congregatio besorgten Edition des Graduale Romanum in Violinschlüssel u. weisse Noten übertr. Ster.-Ausgabe 1902. Regensburg, F. Pustet. — 8°. III, 86 S. mit 1 Abbildg. ℳ 0,20.

Pighi, G. B. Liturgia sacramentorum et sacramentalium. Editio tertia. Verona, F. Cinquetti. — 16°. 355 p. L. 4.

Pokrowsky, A. Methodischer Gesang-Unterricht. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°. 16 S.

Polak, A. J. s. S. 122.

Pothier, Jos. Cantus Mariales quos e fontibus antiquis eruit aut opere novo veterum instar concinnavit Dom. Jos. Pothier. Paris, Poussielgue.

Pothier, Jos. Méthode de chant grégorien. Ebenda.

Powell, Ja. Baden. Choralia: a handy book for parochial precentors and choir-masters; with an introd. by H. Scott Holland. New York (1901), Longmans, Green & Co. — 12°. 16 + 262 p. $ 1,50.

Pratt, W. S. Musical ministries in the church s. Geschichte der Musik.

Pückler, Graf Heinrich. Gesang u. Kunst. Offener Brief. Schweidnitz, L. Heege. — gr. 8°. 9 S.! ℳ 0,30.

Renner jun., **Josef.*** Moderne Kirchenmusik und Choral. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — gr. 8°. 21 S. ℳ 0,60.

Rimpler, Ernst. Gesangschule für höhere Knabenschulen. Methodisch bearb. und herausg. 1. u. 2. Teil. Berlin (1903), Weidmann. — gr. 8°. 1. Sexta. 35 S. ℳ 0,60. — 2. Quinta u. Quarta. 65 S. ℳ 1,20.

Roeder, Karl.* Vorbereitungen auf die Gesangstunde. Anleitung zur fruchtbring. Behandlung der Volkslieder. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg. — gr. 8°. 184 S. ℳ 2.

Rostagno, Giuseppe Ippolito. Il Cantorino Romano. Torino, Marc. Capra. 640 p.

Rotta, Paolo s. u. Geschichte der Musik.

Ruckstuhl, C. Anleitung zur Erteilung eines methodischen Gesangunterrichtes in der Primarschule (II. bis VIII. Klasse). Ein Handbuch für den Lehrer. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. — gr. 4°. IV, 111 S. ℳ 4.

Sauter, Bened. Das hl. Messopfer oder die liturgische Feier der hl. Messe, erklärt. 2. Aufl. Paderborn, Schöningh. — gr. 8°. VII, 352 S. ℳ 2,40.

Schmetz, Paul. Kleines Vesperbuch. Die gebräuchlichsten Vespern, nach der authent. Ausg. der röm. Choralbücher mit Choralnoten im Fünfliniensystem u. G-Schlüssel notiert. 3., unveränd. Ster.-Ausg. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. VI, 152 S. ℳ 1.

Schott, P. Anselm, O. S. B. Das Messbuch der hl. Kirche *(Missale Romanum)*, lateinisch u. deutsch mit liturg. Erklärgn. Für Laien bearb. 7. Aufl. Freiburg i. B. [1901], Herder. — gr. 16°. XXXII, 776 u. 227 S. ℳ 3,50.

Schreiber, Heinrich. Unnatur im heutigen Gesangunterricht. (177. Heft des Pädagogischen Magazins von Friedrich Mann.) Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Schroeder-Hanfstaengl, Marie. Meine Lehrweise der Gesangskunst und Elementartheorie in Wort und Bild. Mainz, B. Schott's Söhne. — gr. 4°. IV, 44 u. II, 90 S. ℳ 6.

Schunck, M. Ton und Lied. Einführung in die Musiklehre, Chorgesangschule und Liedersamlg. f. 2- u. 3-stimm. Schulgesang. Nürnberg, C. Koch. — gr. 8°. IV, 47 u. 103 S. geb. ℳ 1,40.

Seydel, Mart. Ueber Stimme und Sprache und wie man sie gebrauchen soll. Ein Beitrag zur Theorie der Stimmbildung und Vortragskunst. [Aus: „Leipz. Zeitg., wiss. Beilage".] Leipzig, Rossberg'sche Hof-Buchh. — 8°. 24 S. ℳ 0,50.

Somigli, Carlo.* La tecnica del canale d'attacco: saggio per lo studio teorico-pratico degli elementi fonetici della favella italiana nell' emissione vocale. Torino, f.lli Bocca. — 8°. 85 p.

[Dalla *Rivista musicale italiana* vol. VII, fasc. 3; vol. VIII, fasc. 1 a 3; vol. IX, fasc. 1.]

Spitta, Friedrich. Das Magnificat, ein Psalm der Maria und nicht der Elisabeth. [Aus „Theologische Abhandlungen. Eine Festgabe zum 17. V. 1902 für H. J. Holtzmann".] Tübingen, J. C. B. Mohr. — gr. 8°. S. 61—94. ℳ 1.

Sutro, Emil. Das Doppelwesen der menschlichen Stimme. Versuch einer Aufklärung über das seelische Element in der Stimme. Berlin, W. Fussinger. — 8°. XIV, 324 S. ℳ 3.

L'uso del canto Gregoriano. Estratto dalle „Nouvelle Revue Théologique". Roma, F. Pustet.

Vancell y Roca, Juan. El libro de música y canto s. Allgemeine Musiklehre.

Vaughan, Herbert. The holy sacrifice of the mass. 4th. ed. St. Louis, Mo., B. Herder. — 16°. 128 p. 15 c.

Velghe, A. Cours élémentaire de liturgie sacrée, d'après le rit romain. 5e édition. Paris, Lethielleux. — 16°. XII, 426 p.

Veneroni, Pietro. Manuale per lo studio e la pratica della sacra liturgia. 2a ediz. Vol. II. Del divino ufficio. Pavia, tip. ist. Artigianelli. — 16°. p. XVI, 269. L. 1,50.

Weinrich, Paul. Uebungsstoff für den Gesangunterricht. Enthaltend die im neuen Lehrplan f. die Berliner Gemeinde-Schulen zur Einübung vorgeschriebenen Choräle, Volkslieder u. musikalischen Grundbegriffe. Berlin, Oehmigke's Verlag. — gr. 8°. IV, 96 S. ℳ 0,40.

Wewiorka, H. Elementarer Wegweiser zum Singen nach Noten nebst einem Stoffverteilungsplane für ein- bis siebenklassige Volksschulen. Rosdzin [O. Schles.], Selbstverlag.

Wildenburg, Ernst von. Ueber die Geschichte u. Pflege des kathol. deutschen Kirchenliedes s. u. Geschichte der Musik.

Wodell, F. W. Choir and chorus conducting; a treatise on the organization, management, training, and conducting of choirs and choral societies. Philadelphia [1901], T. Presser. — 12°. 177 p. $ 1,50.

Wolff, C. A. Herm. Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. (Methodische Unterrichtsbriefe der Rede- und Gesangskunst.) Atmung, Rhetorik, vokalische (sprachliche) und phonische (gesangliche) Tonbildung, Kehlfertigkeit und Vortrag. Mit einer Abhandlung: Anatomie und Physiologie der Stimmorgane v. E. Fink. Textlicher Teil (in 20 Liefergn.) — Gesanglicher Teil. Ausg. A für hohe St., B für mittlere St., C für tiefe S. (in je 8 Liefergn.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. Jede Lieferung ℳ 0,50.

Zanardi, Aristide. Il canto corale nelle scuole elementari: conferenza. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 16°. 23 p.

Zimmer, Fr. Organik s. vorigen Abschnitt.

Zimmermann, Ernst. Gesanglehre für deutsche Volks- und höhere Schulen, Seminarien, weltliche und kirchliche Gesangvereine. Neue method. Bearbeitg. der Singschule v. Fr. Th. Stahl. Ausg. f. Lehrer. 2. verm. u. verb. Aufl. Arnsberg, J. Stahl. — gr. 8°. VIII, 116 S. mit 1 Tab. geb. ℳ 3.

Zironi, Enrico. Gli antifonari nel medio evo s. Geschichte der Musik.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Bernardy, Amy A. Zampogne e cornamuse nel secolo d'Elisabetta. Firenze, A. Salani. — 4°. 31 p.

Bettoni, Gio. Gasparo da Salò e l'invenzione del violino s. Biographien u. Monographien unter Gasparo da Salò.

Bjorling, Philip R. Pipes and tubes; their construction and jointing, together with all necessary rules, formulæ and tables. London, Whittaker. — 8°. 250 p. w. 191 Illus. 3 s. 6 d. [New York, Macmillan. — 12°. 244 p. $ 1.]

Brée, Malwine.* Die Grundlage der Methode Leschetizky. Mit Autor. des Meisters herausgeg. Mit 47 Abbildgn. der Hand Leschetizkys. Mainz, B. Schott's Söhne. — gr. 4°. IV, 98 S. mit 1 Bildnis. ℳ 5.

Butturini, Mattia. Gasparo da Salò inventore del violino moderno s. Biographien u. Monographien unter Gasparo da Salò.

Caland, Elisabeth. Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels erklärt und erläutert. 2. Ausg. mit einem Nachtrage: Technische Ratschläge für Klavierspieler. Stuttgart, Ebner. ℳ 2,50. Nachtrag allein. ℳ 1.

Closson, E.* L'instrument de musique comme document ethnographique. [Extrait du Guide musical.] Bruxelles, Lombaerts. — 8°. 37 S.

Corder, F. The Orchestra, and how to write for it. London, R. Cocks & Co. — 4°. 115 p. 10 s. 6 d.

Couppey, Felix le. Piano teaching: advice to pupils and young teachers. Transl. from 3rd French ed. by M. A. Bierstadt. London, W. Reeves. — 16°. 25 p. 2 s.

Coventry, W. B. Notes on the construction of the Violin. London, Dulau & Co.

Delgado Castilla, (A.). El Violin. Apuntes histórico-fisicos de este instrum. y biografias de violinistas celebres. Madrid, B. Rodriguez Serra [s. a. 1902]. — 12°. 140 p. avec grav.

Elliston, Thomas. Organs and Tuning. Third Edition. London, Weekes & Co. — 16°. 332 p.

Elson, Arthur. Orchestral instruments and their use; giving a description of each instrument now employed by civilized nations, a brief account of its history, an idea of the technical and acoustical principles illustrated by its performance and an explanation of its value and functions in modern orchestra. Boston, L. C. Page & Co. — 12°. 7+299 p. $ 1,60. (Music lovers' ser.)

Germer, Heinrich. Wie studirt man Clavier-Technik? Leipzig, Gebr. Hug in Comm. ℳ 2.

Gevaert, F. A. Traité d'Instrumentation. (en texte portugais). Paris, Lemoine. fr. 25.

Hanke, R. Kleine Beiträge zum Unterricht im Orgelspiele. Innsbruck, Vereinsbuchh. u. Buchdr. in Komm. — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,20.

Heinemann, A. Die Orgel. Ihr Bau und ihre Behandlung. Für Seminaristen und Lehrer bearbeitet. Langensalza, Schulbuchhandlg. — 8°. III, 36 S. mit 9 Taf. ℳ 1,20.

Hill.* Antonio Stradivari his life and work s. Biographien und Monographien unter: Stradivari, Antonio.

Hofmann, Rich. Praktische Instrumentationslehre. VII. Theil. Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo), Cymbal, Orgel u. Harmonium. 2. Aufl. Leipzig, Dörffling & Franke. — gr. 4°. 90 S. ℳ 5.

Hollmann, Th.* Lehrbuch der Stimmkunst für Berufsstimmer. Hamburg, A. Bockelmann. — gr. 8°. 118 S. ℳ 3.

Kirsten, Paul. Anleitung zur Erlernung des Lagenspiels auf der Violine. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — gr. 8°. 26 S. ℳ 0,40.

Laaser, C. A. Gedrängte theoretisch-praktische Instrumentations-Tabelle für Horn-Musik (Jäger u. Pioniere). Nach den besten Quellen bearbeitet. Leipzig, C. Merseburger. — 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,60.

— dasselbe für Kavallerie-Musik. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,60.

— dasselbe f. Militär-Infanterie-Musik. Neue Aufl. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,45.

— dasselbe f. Streich-Orchester. Neue Aufl. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,45.

Lahee, H. C. The organ and its masters s. Biographien und Monographien in Sammlungen.

Lambertini, M. Chansons et Instruments s. Geschichte der Musik.

Littleton, W. S. Trumpeters handbook and instructor. Kansas City, Kan., Hudson-Kimberley Pub. Co. — 16°. 71 p. $ 1.

Maffei, Scipione.* Il gravecembalo col piano e forte inventato a Firenze da Bartolomeo Cristofori di Padova e descritto dal marchese Scipione Maffei di Verona. Milano, tip. A. Koschitz e C. — 4°. 10 p.
[Dal *Giornale dei letterati d'Italia* ..... Venezia 1761, tomo V. art. IX.]

Mailand, E. Das wiederentdeckte Geheimniss des altitalienischen Geigenlackes. Nach dem vergriffenen französ. Originalwerke „Découverte des anciens vernis italiens". Ins Deutsche übertr. und auf Grund der neuesten Forschungen ergänzt von der Redaction der „Zeitschrift f. Instrumentenbau". Leipzig, de Wit. — ℳ 2,50.

Mayson, W. H. Violin making. ('Strad' Lib). London, Strad. — 8°. 108 p. w. 31 illus. 5 s.

Nappi, G. B. Intorno al nostro programma sullo studio della musica e del pianoforte: lettura tenuta alla scuola musicale di Milano ..... Milano, tip. A. Koschitz e C. — 8°. 18 p.

Orgel, Het gerestaureerde, der kathedraal van St. Jan te's-Hertogenbosch en zijne inwijding op 24 Februari 1902. s'-Hertogenbosch, P. Stokvis & Zoon. — 8°. f. 0,25.

Pedrell, Felipe. Prácticas preparatorias de instrumentaciòn enderezadas à saber preparar la partitura y à saber escribir con propiedad las voces y los instrumentos. Barcelona, Juan Gili. — 12°. 213 p.

Pfleger, Jos. Die ersten Lectionen im Zitherspiel od. Werde ich energisch unterrichtet? Mit Anh., enth. prakt. Winke f. Zitherspieler, sowie e. Abhandlg. über: Ist die Zither musikbildend? Berlin, (Berolina-Versand-Buchhandlung). — gr. 8°. 24 S. m. 4 S. Abbildgn. u. Musikbeispielen. ℳ 1,50.

Pierrard, Louis. Le violon. Son histoire et son origine avec un précis d'acoustique et des notions sur sa construction. Gand, Hoste. — 12°. 64 p. fr. 2.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 17 (Instruments de musique). Rapport de M. de Bricqueville, organiste. Paris [1901], imp. nationale — 8°. 93 p.

Reyba, (?). Pour accorder soi-même son piano. Paris, Demets. — 8 obl.° 10 p. avec musique.

Riemann, Hugo. Katechismus der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren). Leipzig, M. Hesse. [Illustrierte Katechismen No. 31.] — 8°. 118 S. ℳ 1,50.

Roeder, Karl. Das Klavierspiel im preussischen Schulhause. Ein Mahnwort an die Väter und Lehrer der zukünftigen Volksschullehrer. Aus: „Für die Schule aus der Schule". [Belehrende pädagog. Abhandlgn. u. Aufsätze No. 96.] Neuwied, Heuser. — gr. 8°. 11 S. ℳ 0,30.

Rua, M.* Appendici III e IV all' opuscolo „Cenni di storia dell' Arpa". Roma, D. Squarci.

Ruta, Riccardo. L'arpa: origine, storia cronologica, meccanismo: riassunto. Napoli [1901], tip. A. e S. Festa. — 8°. 47 p. L. 1.

Schäfer, Ferd. Der natürliche Fingersatz chromatischer Violinfiguren. Eine Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

Scharon, A. Ueber Clavierspiel und die Erwerbung der nöthigen Mechanik bei minimalster Kraftanwendung. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°. 32 S.

Schlesinger, St. Der Pianist-Methodolog. Liefer. 1—3. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Musikschule Schlesinger. — 8°. 22 u. 20 u. 20 S.

Schnee, W. E. Die Entwicklung der Hand des Pianisten. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 16 S.

Smith, Hermann. Art of tuning the pianoforte: New and comprehensive treatise to enable the musician to tune his pianoforte upon the system founded on the theory of equal temperament. New ed. London, W. Reeves. — 8°. 106 p. 2 s.

Smith, H. Modern organ tuning: The how and why? Clearly explaining nature of the organ pipe and the system of equal temperament, together with an historic record of the evolution of the diatonic scale from the greek tetrachord. Ebenda. — 8°. 130 p. 3 s. 6 d.

Tetzel, Eugen. Allgemeine Musiklehre und Theorie des Klavierspiels s. Allgemeine Musiklehre.

Thauer, Hans. Katechismus des modernen Zitherspiels. Leipzig, M. Hesse. [Illustr. Katechismen No. 32.] — 8°. XVI, 180 S. ℳ 2,40.

Tottmann, Alb. Führer durch den Violin-Unterricht s. u. Lexika und Verzeichnisse.

Unschuld de Melasfeld, Marie. La main du pianiste. Instructions méthodiques d'après les principes de M. le professeur Leschetizky pour acquérir un mécanisme brillant et sûr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. X, 89 S. Avec 44 fig. et 55 exemples de musique. ℳ 5.

Ursini-Scuderi, S. Musicometro, Lettura scientifica. Rom, Modes & Mendel. — 8°. 16 S. u. Le Categorie melodiche, diagrammi musicometrici, ein Doppelblatt in fol.

[Ein auf den internationalen Kongressen zu Paris (1900) und Rom (1902) gehaltener Vortrag über Melodiebildung. cf. dazu J. Wolf's Referate in der Zeitschr. d. Intern. Musikgesellschaft I. 400.]

Vatin, Henri. Cours populaire d'instrumentation, à l'usage des directeurs de sociétés orphéoniques. Paris, F. Sudre. 13, boulevard Rochechouart. — 8°. 66 p. avec musique. fr. 2.

Walter, W. Ueber Violin-Unterricht. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 38 S.

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister s. vorigen Jahrgang.

Zeckwer, Richard. A scientific investigation of piano touch. — 7 S. mit 5 Fig. u. 1 Tafel.

[Vortrag: gehalten im Franklin-Institut zu Philadelphia.]

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

Albalat, A. La formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris [1901], Colin. — 16°. VIII, 308 p.

Allfeld, Philipp. Kommentar zu den Gesetzen vom 19. VI. 1901, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur u. der Tonkunst u. über das Verlagsrecht, sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechts. München, C. H. Beck. — gr. 8°. X, 570 S. ℳ 9.

[cf. das vorige Jahrbuch S. 116.]

Anzoletti, Marco. Sonetti musicali. Milano, L. F. Cogliati. — 8°. 95 p. L. 1,50.

[12 Sonette auf berühmte Musiker.]

Beruf, mein künftiger. Ratgeber für die Berufswahl. No. 40. Der Musiker und Komponist. Leipzig, C. Bange. — 12°. 38 S. ℳ 0,50.

Bessel, W. W. Der Musikalienhandel. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 108 S.

Bonaventura, Arnaldo.* Progrès et nationalité dans la musique. [Extrait de la Revue d'histoire et de critique musicales Vol. I No. 6 u. 8.] Paris, H. Welter.

Brons, S. De Muziek in haar Wezen proeve eener Nederl. Muziek-Aesthetiek. Amsterdam, H. van Munster & Zoon Erven. — In 6 afleveringen compl. f. 2,50.

Burton, F. R. The song and the singer: a setting forth, in words, of certain movements in a latter-day life: prelude-allegro; andante con moto; Scherzo; presto con brio-Coda. New York, Street & Smith. — 12°. 3 + 383 p. $ 1,50.

Cahuet, Albert. La liberté du théâtre. (thèse) Paris, Chevalier-Marescq et Ce. — 8°. III, 260 p.

Chéron de la Bruyère (Mme). Jean le violiniste. Tours, Mame et fils. — 8°. — 168 p. avec grav.

Clark, A. When bards sing out of tune. [poem]. New York, Abbey Press. — 12°. 67 p. 50 c.

Clark, Susie C. The melody of life: a presentation of spiritual truth through musical symbolism. New York, Alliance Pub. Co. — 16°. 2 + 139 p. $ 1.

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale. I. Teoria. II. Storia. Palermo, Sandron. — 8°. 570 p. L. 5.

Crowest, F. J. Musicians' wit, humour, and anecdote. London, W. Scott. — 8°. 430 p. Illus. 3 s. 6 d.
[Imported by Scribner in New York. $ 1,25.]

Dauphin, Léopold. L'Ame de mon violon, simple chanson en six couplets. Paris, Vanier. — 8°. 108 p. fr. 3.

Denison, Mary A. The yellow violin. Akron, O., Saalfield Pub. Co. — 12°. 311 p. $ 1.

Dienstanweisung für evangelische Kirchenbeamte (Küster, Kantoren und Organisten) in der Prov. Sachsen. Vom 15. IX. 1902. Merseburg, F. Stollberg. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,15.

Doveton, F. B. Mirth and Music. London, J. Baker. — 8°. 148 p. 2 s. 6 d.

Dyke, H. van. A lover of music, and other tales of ruling passions. London, Newnes. — 8°. p. 310. 6 s.

Fournier, (?). Le petit tambour de 1805. Paris, Hachette et Co. — 8°. 16 p. avec illustr. 75 c.

Fried, Alfr. H. Der Theaterdusel. Eine Streitschrift gegen die Ueberschätzung d. Theaters. Bamberg, Handelsdruckerei u. Verlagsh. — schmal gr. 8°. 117 S. ℳ 1,60.

Girault, Philippe-René. Les Campagnes d'un musicien d'état-major pendant la République et l'Empire (1791—1810). Introduction par F. Masson. Paris [1901], Ollendorff. — 8°. XXIII, 270 p. fr. 7,50.

Grabowsky, Norbert.* Wider die Musik! Die gegenwärtige Musiksucht u. ihre unheilvollen Wirkungen. Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann. 2. verb. Aufl. Leipzig, M. Spohr. — gr. 8°. 62 S. ℳ 1.

Groos, Karl. Der aesthetische Genuss. Giessen, J. Ricker. — gr. 8°. VIII, 263 S. ℳ 4,80.

Grund, Otto. Braucht das Volk die Kunst? (Betrachtungen eines „Laien".) Dresden, E. Pierson. — gr. 8°. IV, 32 S. ℳ 0,50.

Hahn, Alban v. Die Bühnenkünstlerin. Schauspiel — Oper — Ballet. 2. Aufl. [Aus „Frauenberufe". Forderungen, Leistungen, Aussichten in den für Frauen geeigneten Berufen. No. 7.] Leipzig, E. Kempe. — 8°. 46 S. ℳ 0,50.

Hanslick, Ed. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 10. Aufl. Leipzig, J. A. Barth. — 8°. IX, 221 S. ℳ 3.

Hardt, Walther. Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung. Langensalza, Schulbuchhandlung. — 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Henze, Max. Denkschrift betr. die Errichtung einer Sachverständigen-Kammer für Theater-Angelegenheiten. Der Delegierten-Versammlung d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vom 10. bis 12. XII. 1902 überreicht. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. — gr. 8°. 54 S. ℳ 1,50.

Huneker, Ja. Melomaniacs. New York, Scribner. — 12°. 8 + 350 p. $ 1,50.
[Es handelt sich um fantastische Erzählungen, in denen u. a. Wagner, Chopin und Richard Strauss die Helden sind.]

Jonas, G. Kunstsinn im Volke. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 42 S. ℳ 0,75.

Jost, Henry Edward.* Ueber echtes Musikverständnis. [Jost's Schriften No. 2.] Charlottenburg, Modern-pädagog. u. psychologischer Verlag. — gr. 4°. 78 S. ℳ 3.

Kellen, Tony. Die Not unsrer Schauspielerinnen. Studien über die wirtschaftliche Lage und die moralische Stellung der Bühnenkünstlerinnen ...... Leipzig, Otto Wigand. — 8°. IV, 155 S. ℳ 2.

Kelvey, H. F. Music and its influence on life and character, and other musical addresses. London, C. H. Kelly. — 8°. 136 p. 1 s. 6 d.

Kiepert, Adf. Das deutsche Lied. Festspiel zum 50jähr. Stiftungsf. d. hannoverschen Männergesang-Vereins. Hannover (1901), A. Kiepert. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,50.

Kobbé, Gust. Signora: a child of the opera house. New York, R. H. Russell. — 12°. 2 + 205 p. $ 1,50.

Koppin, Rich. O. Zur Kunst empor! Ein Beitrag zum Thema: „Kultur u. Kunst". Dresden, E. Pierson. — 8°. III, 18 S. ℳ 0,50.

Kunowski, L. von. Schöpferische Kunst. Leipzig, E. Diederichs. — ℳ 5.

Labrouste, Léon. Philosophie des beaux-arts. Esthétique monumentale. Paris, Schmid. — 8°. 320 p. fr. 4.

Lange, C. Sinnesgenüsse u. Kunstgenuss. Nach seinem Tode herausg. v. H. Kurella. Wiesbaden, J. F. Bergmann. — ℳ 2,80.

Lange, Konr.* Das Wesen d. künstlerischen Erziehung. Ravensburg, O. Maier. — gr. 8°. 34 S. ℳ 1.

Lichtwark, Alfr. Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. (Die Grundlagen der künstlerisch. Bildg. Studien.) Neue Aufl. Berlin, B. Cassirer. — 8°. 93 S. ℳ 2,30.

Lichtwark, Alfr. Aus der Praxis. (Die Grundlagen der künstler. Bildg. Studien.) Ebenda. — 8°. 170 S. ℳ 4.

Mazzini-Beduschi. L'arte e la critica: considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Verona, R. Cabianca. — 16°. p. 161. L. 2,50.

Mittenzwey, L. Kunst und Schule. Leipzig, Siegismund & Volkening. — gr. 8°. VIII, 114 S. ℳ 2.

Moeller-Bruck, Arth. Das Variete.(!) Berlin, J. Bard. — 4°. 236 S. mit 24 Vollbildern u. 104 Textillustrationen. ℳ 7.

Moos, Paul.* Moderne Musikaesthetik in Deutschland s. vorigen Jahrgang.

Naske, Alois. Kunst, Stil u. Mode. Zwei volksthüml. Vorträge. Brünn, F. Irrgang. — 8°. 48 S. ℳ 0,60.

Naumann, Fr. Kunst und Volk. Vortrag. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der „Hilfe". — gr. 8°. 14 S. ℳ 0,10.

Phipson, T. L. Confessions of a violinist: realities and romance. London, Chatto. — 8°. 244 p.

Poirée, Elie. Essais de technique et d'esthétique musicales ... s. Biographien u. Monographien unter R. Wagner.

Poulot, Henri. La grève des musiciens: chanson. Paris, Hayard. — gr. 8°. 4 p. avec grav.

Procès-verbaux sommaires du congrès international de la propriété litéraire et artistique (22e session) tenu à Paris, (16—21 Juli) 1900. Paris (1901), Imprimerie nationale. — 8°. 63 p.

Pröll, Rud. Zur Bühne. Eindrücke. Frankfurt a. M., Kesselring. — 8°. 27 S. ℳ 0,50.

Radkersberg-Radnicki, M. v. Kinderscenen. Schumann'schen Melodien nachgedichtet. Novellen. Köln, J. P. Bachem. — 8°. 328 S. ℳ 3.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 13 (Librairie: Editions musicales ... etc. Rapport de M. Mainguet. Paris (1901), Imprimerie nationale. — gr. 8°. 63 p.

Reglement général du deuxième grand concours national et international de musiques les 28 et 29 juin 1902 à Turin. Torino, tip. eredi Botta di L. C. Crosa. — 8°. 15 p.

Richter, Wilh. Kunst u. Schule. Vortrag. [Pädagogische Abhandlungen. Neue Folge. Herausgeg. v. W. Bartholomäus. VIII. Bd. 2. Heft.] Bielefeld, A. Helmich. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Röthlisberger, Ernst. Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern nebst den darauf bezüglichen Internationalen Verträgen u. Bestimmungen über das Verlagsrecht. 2. Auflage. Leipzig, G. Hedeler. ℳ 10.

Sacks, Woldemar. Der Fall Lessmann. Ergänzungen zum Prozess Lessmann-Wolfradt u. Anderes. München, G. Birk & Co. — gr. 8°. (68 S.) ℳ 1.

Schubring und **von Erdberg.** Der Einfluss der Künste auf das Volksleben. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Schwochow, H. Die Fortbildung des Lehrers im Amte. 1. Teil. Die Vorbereitung auf die 2. Lehrerprüfung. Nebst einem Anh., enthaltend die Vorschriften über die Ausbildung und Prüfung der Musik- Zeichen- u. Turnlehrer an höheren Unterrichtsanstalten etc. Umgearb. Aufl. Leipzig, Dürr'sche Buchhandlung. — gr. 8°. 175 S. ℳ 2.

Seeburg, Franz von. De blinde muziekant. Naar het hoogduitsch door Lodewijk Drijvers. Averbode, Imprimerie de l'abbaye. — 8°. 89 p. fr. 0,40.

Simon, Elisab.* Der erzieherische Werth der Musik. Breslau, Preuss & Jünger. — 8°. 40 S. mit 9 Fksms. ℳ 1.

Söhle, Karl. Musikanten-Geschichten. 1. Bd. 2. Aufl. Berlin, B. Behr. — 8°. VII, 162 S. mit Titelbild. ℳ 2,50.

Sorin, Paul. Du rôle de l'état en matière d'art scénique. Paris, A. Rousseau. — 8°. VII, 215 p. 6 fr.

Sousa, J. Philip. The fifth string. Indianapolis, Bowen-Merrill Co. — 12°. 4+124 p. $ 1,25.

[Behandelt die Liebesgeschichte eines berühmten Violinisten mit einer Dame aus der New Yorker Gesellschaft.]

Steck, R. Kultus und Kunstgenuss. [Aus: „Schweiz. Reformblätter".] Bern, A. Francke. — gr. 8°. 10 S. ℳ 0,30.

Steinitzer, Max.* Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. München, Alfred Schmid Nachf. — 8°. 81 S. ℳ 1,20.

Stephani, H. Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und Erhabenen. Leipzig, H. Seemann Nachf. ℳ 2,50.

Taine, Hippolyte. Philosophie der Kunst. Aus dem Französischen übertr. von E. Hardt. I. u. II. Bd. Leipzig, E. Diederichs. — gr. 8°. IV, 284 S. u. 349 S. je ℳ 4.

Thiollier, Marie. L'Organiste de la cathédrale et l' Ave Maria. Paris [s. a.], libr. Bourguet-Calas. — 18°. 332 p.

Tolstoi, Leo. Was ist Kunst? Studie. Deutsch von Alexis Markow. (2. Aufl.) Berlin, H. Steinitz. — 8°. 112 S. ℳ 1.

Torelli, Achille. L'arte e la morale: conferenza. Bologna, N. Zanichelli. — 8°. 55 p. L. 2.

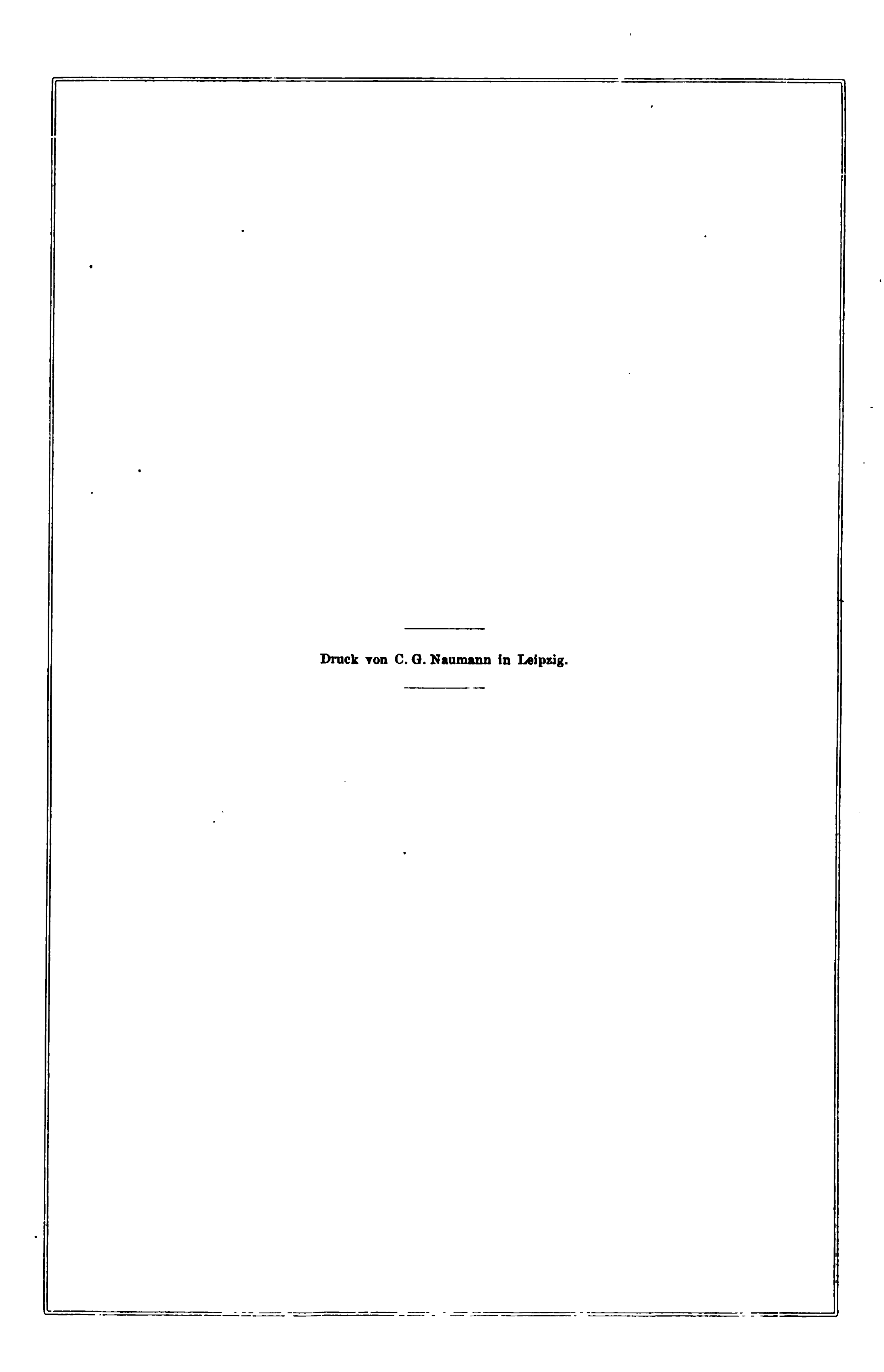
Ward, E. St. Dunstan's Clock. London, Seeley. — 8°. 3 s. 6 d.

Wauwermans, Paul. Le droit des auteurs en Belgique. Des exécutions musicales illicites. Second receuil des principales décisions sur la matière, réunies et concordées. Bruxelles, Société belge de librairie (1901). — 8°. 108 p. fr. 1,50.

Williamson, J. B. Law of Licensing in England: Intoxicating Liquors, Theatres and Music Halls etc. 2. edit. London, Clowes. — 8°. 828 p. 18 s.

Ziegler, Leop. Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — 8°. XI, 104 S. ℳ 1,60.

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

